

**MANDINGA FOR EXPORT  
A GLOBALIZAÇÃO DA CAPOEIRA**

**RICARDO CÉSAR CARVALHO NASCIMENTO**

**Tese de Doutoramento em Antropologia**

**Janeiro de 2015**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia realizada sob a orientação científica do Professor Dr. Paulo Jorge Granjo Simões e coorientação da Professora Dra.

Maria Clara Ferreira de Almeida Saraiva

Apoio financeiro da CAPES no quadro das Bolsas de Doutorado Pleno no Exterior.

## **DECLARAÇÃO**

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Dedico este trabalho aos meus pais e às minhas filhas.*

*A eles todo o amor deste mundo.*

## AGRADECIMENTOS

Uma só página não seria suficiente para agradecer aos tantos(as) que comigo cooperaram neste trabalho. Agradeço aos meus pais, Sr. Erivan e Dona Ozanira, por sempre apoiarem o filho distante e pelo amor sem fim que irradiam vindo do lado sul do Equador. Um agradecimento especial e profundo a Dona Antónia, mãe, amiga e companheira de longas batalhas. Aos amigos Isabel Ferreira e Fernando Gonçalves que acompanham o meu trabalho desde o mestrado até agora, revendo, lendo, relendo e corrigindo com carinho, paciência e zelo todo o trabalho. Minha dívida para com eles é impagável.

Uma palavra de gratidão à Prof.<sup>a</sup> Dra. Clara Saraiva, minha coorientadora, que acompanhou a gestação desta pesquisa desde tenra idade até ao final, sem esmorecer de a apoiar. Um agradecimento caloroso ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Granjo, o mestre. Com ele ainda ando a aprender a gingar nos meandros desta arte, a Antropologia. Minha eterna gratidão a este nobre senhor.

Uma menção especial ao amigo Wojtek Bacana, jovem capoeirista e sociólogo polaco com quem dialoguei por tantas horas. Ao Contra Mestre Sem Memória do grupo UNICAR e aos seus alunos de Cracóvia. Um agradecimento ao mestre e amigo José Carlos Santana, o Mestre Chapão, senhor de muita sabedoria e dedicação à capoeira de Portugal. Ao Pai Cláudia, sacerdote do Templo ATUPO, pessoa de fé e engajamento espiritual ímpar.

Um agradecimento a Dominik Palka, este jovem polaco desconhecido a quem infelizmente não foi possível conhecer nem entrevistar. A todos os capoeiristas e mestres que abriram as suas portas, os seus corações e dividiram comigo as suas angústias e sabedorias, um muito obrigado.

Aquele Axé a todos(as).

## RESUMO

### MANDINGA FOR EXPORT: A GLOBALIZAÇÃO DA CAPOEIRA

Ricardo César Carvalho Nascimento

Esta tese de doutoramento resulta de uma investigação antropológica sobre o conceito de mandinga, na prática da capoeira, e a sua importância na globalização desta forma de arte afro-brasileira na Europa. A pesquisa, que foi realizada na Polónia e em Portugal, busca resposta para a seguinte pergunta: Quais os processos geradores da noção atual de mandinga como propriedade imaterial da capoeira, e de que forma a mandinga foi exportada, apropriada e ressignificada nos processos globais da contemporaneidade? A busca por esta resposta compreendeu um trabalho de campo de três anos realizado nos grupos UNICAR (União Internacional de Capoeira Regional) na cidade de Cracóvia, na Polónia, e do Grupo Capoeirarte, na cidade do Porto, em Portugal. Para além de, através do conceito de mandinga, tentar compreender o processo de transnacionalização da capoeira, o trabalho pretende ainda situar a forma como em alguns contextos sociais, culturais e políticos da Europa, os europeus se relacionam com práticas exteriores a sua cultura e, através de processos de ressignificação, se apropriam e nativizam o outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Capoeira, globalização, nativização, hibridismo.

### MANDINGA FOR EXPORT: THE GLOBALIZATION OF CAPOEIRA

Ricardo César Carvalho Nascimento

This doctoral thesis is a result of an anthropological research focused on the concept of *mandinga*, in capoeira and its role in the globalization of this African-Brazilian art form in Europe. The research, which was carried out in Poland and Portugal, asks what contemporary social processes generate the notion of *mandinga*, as an immaterial property of capoeira, and how has mandinga been exported, appropriated and re-signified in global processes of contemporaneity? In order to respond this question I conducted three years of ethnographic fieldwork with the UNICAR capoeira group (International Union of Capoeira Regional) in Krakow, Poland, and with the Capoeirarte group, in Porto, Portugal. Going beyond the transnational process of capoeira as it manifests itself in the globalization of *mandinga*, this thesis also aims to situate the ways by which, in some social, cultural and political contexts in Europe, Europeans relate to external cultural practices influence by reframing the process of appropriation constructing ownership and becoming 'natives' of other cultures.

**KEYWORDS:** Capoeira, globalization, become native, hybridity.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>PARTE I</b>	
<b>Capítulo I</b> .....	8
1.1. Breve reflexão teórica e metodológica .....	8
1.2. Globalização: questões preliminares .....	11
1.3. As naturezas da globalização .....	15
1.4. Globalização: a procura da certidão de nascimento .....	18
1.5. O nacional e o transnacional .....	21
1.6. Entre o local e o global .....	25
1.7. Homogeneização, heterogeneização: contradições dos processos globais .....	27
1.8. Híbrido-me logo existo .....	30
1.9. Globalização, estilo de vida e consumo .....	38
1.10. Globalização, etnicidade e consumo .....	40
1.11. Uma comunidade global .....	43
1.12. Etnografias da capoeira .....	46
1.13. Possíveis etnografias da capoeira no contexto das artes marciais .....	49
1.14. O trabalho de campo e as metodologias utilizadas .....	55
<b>Capítulo II</b> .....	59
2. Introdução .....	59
2.1. As origens da capoeira .....	60
2.2. Capoeira, capoeiragens e variações .....	68
2.3. A sociedade brasileira em preto e branco .....	72
2.4. A invenção dos símbolos da identidade nacional .....	77
2.5. Duas propostas da capoeira moderna .....	84
2.6. De regional a global: a capoeira pelo mundo .....	91
2.7. Fatores de expansão da capoeira .....	93
2.7.1. A internacionalização da música popular brasileira .....	94
2.7.2. A invenção dos grupos de capoeira .....	97
2.7.3. As viagens internacionais dos grupos folclóricos da Bahia .....	98
2.7.4. A entrada da capoeira no cinema norte-americano .....	104
2.7.5. Os livros do Mestre Nestor Capoeira .....	112

2.7.6. A emigração brasileira de capoeiristas nos anos 80 e 90 .....	113
2.8. Conclusão .....	130
<b>Capítulo III</b> .....	136
3.1. “Mandinga for export” .....	136
3.2. Mandingos e mandingas: pessoas, objetos e significados .....	142
3.3. Um conceito de mandinga .....	147
3.4. O que dizem os capoeiristas sobre a mandinga .....	155
3.5. Uma perspetiva da capoeira no cinema e a formação do Cine Mandinga .....	160
3.6. Cine Mandinga: raça, género e identidade nacional .....	167
3.7. A trilogia do Cine Mandinga .....	170
3.8. Conclusão .....	181
<b>PARTE II</b>	
<b>Capítulo IV</b> .....	191
4.1. Introdução .....	191
4.2. A capoeira numa Europa em crise .....	195
4.3. Portugal entre o Atlântico e a Europa .....	199
4.4. Portugal pós 25 de Abril e a introdução da capoeira .....	202
4.5. O Grupo Capoeirarte: do Recife ao Porto .....	209
4.6. Firme, forte e verdadeiro: o axé Capoeirarte colado ao corpo .....	215
4.7. Mandinga em verso e prosa: uma performance de género, raça e identidade nacional .....	221
4.8. Umbandistas e capoeiras: em busca do Axé em Portugal .....	227
<b>PARTE III</b>	
<b>Capítulo V</b> .....	241
5.1. A Polónia pós-nazismo e a construção da democracia .....	241
5.2. Cultura e sociedade polacas no contexto pós-comunista .....	243
5.3. Capoeira e cultura na sociedade polaca pós-comunista .....	245
5.4. O profeta da capoeira na Polónia .....	248
5.5. O <i>skinhead</i> acólito que se tornou capoeira .....	261
5.6. UNICAR Polónia: os guardiões da Capoeira Regional .....	269
5.7. Olha a beleza do mar: vivências sensoriais da roda UNICAR .....	279
5.8. O Brasil imaginário que vem do Axé de Cracóvia .....	284



5.9. <i>Kombinatorstwo</i> : a mandinga dos polacos no grupo UNICAR .....	287
5.10. Exorcismo e possessão na capoeira polaca .....	291
5.11. Conclusão .....	299
<b>Considerações finais</b> .....	302
Bibliografia .....	313
Filmografia .....	324
Lista de sítios consultados .....	325
Lista de entrevistados .....	326
Lista de Figuras .....	327
Lista de Quadros .....	329
Lista de anexos.....	329

## Introdução

Uma das primeiras incursões que fiz com a capoeira como praticante ocorreu na adolescência, ainda na minha cidade natal, em Fortaleza, no nordeste do Brasil. Os meus familiares ficaram muito preocupados, pois tratava-se de um desporto marginal e muito mal visto pelas “famílias decentes”. Não imaginava que anos mais tarde iria reencontrar-me com aquela arte, quando em 1989 resolvi emigrar para a Europa, onde resido e acompanho a capoeira desde então. O meu reencontro com a capoeira deu-se por pura coincidência e necessidade. Juntei-me aos poucos capoeiristas para sair à rua, nos dias de bom tempo, para organizarmos uma roda<sup>1</sup> e angariarmos, junto dos turistas de Amesterdão, uns trocados a fim de fazer frente às dificuldades de emigrante indocumentado. Naquela época, quando a capoeira estava ainda a engatinhar na Europa, acompanhei os primeiros encontros, rodas e eventos. Começava-se a consumir, em larga escala, a cultura brasileira disseminada nos cada vez mais populares eventos de capoeira. Músicos, capoeiristas, dançarinos e outros artistas brasileiros desbravavam um mercado sedento de exotismo e novidades dos trópicos.

O interesse por estudar a capoeira no âmbito da academia e de pós-graduações surgiria quase duas décadas mais tarde da minha chegada ao velho continente, quando me dei conta do quanto, com o decorrer dos anos, a capoeira teria crescido e se tornado popular entre os europeus, ao ponto de influenciar as suas vidas, as suas culturas e sociedades. A capoeira que estava circunscrita, inicialmente, a países como a Holanda, França e Inglaterra, irradiou-se tanto para o sul como para o norte, acompanhando as mudanças políticas, económicas e sociais, bem como os movimentos migratórios que ocorreram em toda a Europa nas últimas três décadas. Fiquei surpreendido com esta constatação, bem como com o facto de ser possível contar uma certa história do continente europeu - berço da chamada civilização ocidental, progenitor da cultura judaico-cristã, motor do colonialismo - através da capoeira. O empreendimento, no entanto, pareceu-me megalómano, uma vez que seria tarefa excessiva falar do processo de transnacionalização da capoeira em toda a Europa. Por essa razão optei por estudar dois países, curiosamente situados em geografias distantes, como Portugal e a Polónia, cuja história social e política recente,

---

<sup>1</sup> Círculo em que se joga a capoeira.

aparentemente, pouca semelhança possuiria. Será relevante adiantar que, nestes dois países, encontramos importantes comunidades de praticantes da capoeira na Europa. Em Portugal há uma quantidade de brasileiros, mestres e professores que lecionam a capoeira, mas também existem relações históricas que, no âmbito do Atlântico negro, criaram o triângulo Brasil, Portugal e África Lusófona. A Polónia, por sua vez, alberga umas das maiores comunidades de praticantes de toda a Europa, sendo ao mesmo tempo um dos primeiros países do bloco pós-socialista que recebeu e difundiu a prática da capoeira.

Permitam-me apresentar, nesta parte introdutória, as pistas que me conduziram à pergunta que tentarei responder neste trabalho. Em 2005 surge o filme *Mandinga in Manhattan*, um documentário sobre a internacionalização da capoeira a partir do Mestre João Grande, o mais antigo mestre da velha guarda da capoeira baiana que continua ativo e que reside nos Estados Unidos. O documentário tem por base a fixação do mestre em território americano e como do exterior João Grande, assim como outros capoeiristas, foram capazes de dar início a grande diáspora da capoeira com o uso da mandinga. Este processo de globalização da capoeira foi encarado, no filme, nem tanto como a difusão da capoeira em si, mas de algo que lhe é subjacente, a expansão da mandinga. Outros filmes se seguiram a este como *Mandinga em Colômbia*<sup>2</sup> que retrata a chegada da capoeira na Colômbia e a interação da cultura afro-brasileira com a cultura afro-colombiana e *Only the Strong*, o primeiro filme norte-americano sobre a capoeira. Estes filmes representam uma face exterior do processo de internacionalização da capoeira, a difusão áudio visual, mas também um sentimento externo dos praticantes e uma certeza, a de que a mandinga, como constituinte imaterial do jogo, luta e dança da capoeira, algo que representa a sua alma teria, por força das suas potencialidades exteriores e constituintes, conseguido quebrar diferentes barreiras territoriais e se globalizar.

Para além dos inúmeros filmes documentais sobre a capoeira que tentam caracterizar o seu período atual e servem de documentos valiosos para perceber os meandros do seu percurso, têm também sido publicadas importantes teses sobre o processo de transnacionalização da capoeira. Entre elas destacaria os trabalhos de

---

<sup>2</sup> Filme de 2009 com direção de Lázaro Faria.

Monica Aceti (2011), Menara Guizardi (2011), Daniel Granada (2013) e Fábio Fernandes (2014).

Monica Aceti tratou de perceber a construção das carreiras dos capoeiristas brasileiros e europeus na Europa, em particular na Suíça, e as tensões relacionadas com estes dois grupos; Guizardi estudou os grupos de capoeira na cidade de Madrid e sua relação com fluxos e redes de capoeiristas no Brasil e na Europa e Granada, que realizou um estudo comparativo sobre a capoeira na França e no Reino Unido, tenta perceber as relações de mercado e legitimação entre os profissionais da capoeira dentro do processo de transnacionalização da mesma. Quanto a Fernandes irá centrar-se sobre a expansão da capoeira na Alemanha e no que ele designou de processos de negociação e subjetividades entre a cultura local e a brasilidade a que se remete a capoeira. Há uma linha comum que os caracteriza que é o interesse em perceber como o processo de transnacionalização da capoeira para a Europa se efetiva sendo que, com esta finalidade, realizam focos diferentes sobre a realidade da capoeira na Europa e sua ligação com o Brasil, relevando sobretudo aspetos exteriores desta relação.

Na maioria destes trabalhos dá-se destaque às migrações dos brasileiros capoeiristas para a Europa como parte do processo de transnacionalização, sem avançar com modelos precisos que enquadrem estas migrações. O papel dos não brasileiros praticantes merece sempre alguma atenção, sendo que é algumas vezes secundarizado e nem sempre ganha protagonismo nas narrativas etnográficas, muito embora apareça, nas diferentes teses, a ideia de que existem relações tensas entre brasileiros e não brasileiros praticantes ou sejam ensaiadas narrativas sobre a compreensão de espaços intersticiais de interlocução e negociação entre ambos os segmentos.

Apesar destes pesquisadores serem unânimes em apontar a importância particular do filme americano *Only The Strong* como elemento de propulsão da capoeira no plano internacional, nunca se procurou compreender as subjetividades da relação do cinema com a capoeira e os contextos de receção do filme *Esporte Sangrento*, título do filme norte-americano no Brasil, junto aos jovens europeus que iniciaram a capoeira a partir dele. No conjunto destas pesquisas foi dado destaque particular ao papel dos grupos folclóricos que difundiram a capoeira para além do Brasil, contudo, esta inserção deixou a desejar no que toca a compreensão das

dinâmicas sociais, culturais e económicas que no interior do Brasil, e no contexto global, proporcionaram a criação da capoeira enquanto produto cultural de exportação e sua posterior chegada na Europa.

No entanto, todos os trabalhos citados apontam pistas para elementos mais subjetivos do processo de transnacionalização da capoeira, como por exemplo a relação entre a capoeira, religiosidade e espiritualidade, o trato com conceitos como o Axé e a mandinga, ou a capoeira como proponente de um modelo de miscigenação e hibridismo baseado no mito da democracia racial brasileira. O conceito de mandinga, que tem um foco particular nesta pesquisa, estará presente em muitos dos trabalhos citados, sem constituir o seu tema central. Acrescentaria às pesquisas já realizadas a tese de Sérgio Varela (2009) que, não tendo foco na internacionalização da capoeira, centrou seu trabalho em grupos de capoeira Angola no Brasil e tratou das relações de poder baseados na estética e simbologia do jogo e dos mestres e que muito contribuiu para a compreensão das relações no interior da capoeira, em particular sobre o papel da mandinga. O autor tentará perceber aspetos intrínsecos da mandinga na vertente do sagrado e do profano, dentro do jogo da capoeira, bem como na capoeira enquanto comunidade de praticantes.

Foi a partir das pistas dadas no filme *Mandinga in Manhattan* bem como nas leituras das teses e da minha vivência pessoal como praticante de capoeira na Europa, desde os finais dos anos oitenta, que construí a ideia que guiará a pergunta desta pesquisa. *Grosso modo* a mandinga na capoeira, tal como é descrita no filme e nas pesquisas, bem como nas falas dos praticantes, pode ser compreendida de três maneiras: como a astúcia do capoeirista na roda; como uma forma de navegação social obtida pela prática da capoeira mas que se estende para a vida em sociedade, ou como constructo mágico-espiritual que fornece proteção e guarida em diferentes momentos da roda de capoeira e fora dela. Tendo como base esta compreensão, permito-me perseguir a ideia do filme *Mandinga in Manhattan* de como a mandinga chega ao mundo através da capoeira.

Trata-se de uma dimensão imaterial da globalização, do imaginário de como se quer e projeta a capoeira que, claramente, está por detrás da aprendizagem do repertório técnico, musical e ritual da capoeira por parte dos seus novos praticantes no mundo. Defendo ainda que, aliado ao processo de transnacionalização, está uma

dimensão mercantil da venda da capoeira enquanto produto global e que este processo de mercadorização não poderia ser feito sem uma forte componente simbólica carregada de significações. Se considerarmos verdadeira a premissa de que a capoeira, nos seus vários segmentos, foi posta no mercado como produto cultural, caberá ainda refletir sobre como chegou a essa instância, que implicações tiveram sobre a sua existência prévia e que processos, no âmbito global, medeiam as suas relações de troca. Para que fique mais claro, sugiro que se pense na globalização como um certo momento e estado do capitalismo em que, como analisa Jappe (2006), quase tudo se transforma, ou é transformável, em mercadoria. Estas mercadorias podem ter, se pensarmos num raciocínio simples e lógico, uma dimensão material e imaterial, bem como um valor de uso e de troca.

Com base nas pista apresentadas nas leituras e prospeções que fiz, decidi centrar-me na compreensão da mandinga como elemento subjetivo e mercantil do processo de transnacionalização da capoeira, mobilizando para tal o conceito de globalização cultural. A pergunta central que, ao longo da tese apresentará desdobramentos e subquestões, pode ser posta da seguinte maneira: **Quais os processos geradores da noção atual de mandinga como propriedade imaterial da capoeira, e de que forma a mandinga foi exportada, apropriada e ressignificada nos processos globais da contemporaneidade?**

De um ponto de vista teórico, ao tomar as premissas de Mauss (2008) e Godelier (1996), a capoeira pode ser pensada como um objeto simbólico, embora mesmo na sua dimensão material, sujeito a trocas, tal como uma dádiva que envolve indivíduos distintos nessa transação. Para além de refletir sobre os sujeitos dessa troca e as suas relações de poder, é importante identificar as faces exteriores, materiais e imateriais do produto e, nestes estados, o que há neles de simbólico e como esse simbolismo foi construído como “alma” e conteúdo de uma mercadoria que navega em instâncias globais. Para Mauss (2008), que estudou os mecanismos da dádiva, uma coisa dada ou trocada possui um “espírito”, que constitui a essência das coisas e que impeliria o recetor a retribuí-la com uma contradádiva. Se a capoeira foi dada, ou melhor, trocada com outros como produto, na sua face visível como um conjunto de rituais e técnicas corporais, qual seria a sua contraface invisível e, portanto, imaterial? Advogo que este outro lado da mesma moeda seria o conceito de mandinga, como

símbolo e signo que poderia ser mais real do que a realidade que lhe subjaz, o “espírito” que clama por uma contradádiva e retorna a quem o deu. Godelier (1996) acrescenta a importância do guardar no ato de dar, pois o que se dá, segundo ele, é o direito de uso, mas não a alienação total da coisa dada. Ao seguir esse raciocínio da capoeira como produto, tendo a mandinga como essência do objeto de troca, caberá pensar: e se os recetores da dádiva a tomarem como bem para si, despossuíssem o espírito que a habitou inicialmente e desobrigarem-se da sua contradádiva, acrescentando a elas a sua própria alma e, por sua vez, dando a mesma dádiva como moeda de troca a outros? Eis o raciocínio teórico pelo qual me deixo guiar e que exponho ao leitor sob a forma de questionamento.

O primeiro capítulo tratará de introduzir de uma forma genérica aspetos que concernem o debate teórico e metodológico do trabalho. Certamente notar-se-á que o debate teórico e metodológico em torno dos conceitos possui uma abrangência alargada, envolvendo outros temas pertinentes. Sempre que possível, ainda neste primeiro capítulo referente ao debate teórico, foram enumeradas situações particulares e introdutórias da capoeira, bem como exemplos que serão posteriormente desenvolvidos. Esclareço de antemão que, mesmo que este trabalho se situe no âmbito da Antropologia, outras disciplinas foram chamadas a intervir, nomeadamente a Sociologia, a Geografia e os Estudos Culturais, num diálogo enriquecedor e desprovido de tabus de qualquer ordem.

Ainda no primeiro capítulo pretendo abordar situações referentes à metodologia utilizada e às situações vividas durante o trabalho de campo. Recordo que optei por uma abordagem etnográfica que envolveu, durante o tempo da pesquisa, o acompanhamento de dois grupos: o grupo Capoeirarte na cidade do Porto, em Portugal, e o grupo UNICAR<sup>3</sup>, na cidade de Cracóvia, na Polónia. É também intenção desse trabalho refletir sobre outras abordagens metodológicas utilizadas para estudar a capoeira e a possível subárea da Antropologia das Artes Marciais.

No capítulo seguinte pretendo debater aspetos relativos à história da capoeira, relevando a cooptação das práticas de origem afro-brasileira, por parte do Estado, como representantes de uma identidade nacional brasileira mestiça. Tentar-se-á saber até que ponto essa construção permitiu difundir a capoeira para todo o Brasil, num

---

<sup>3</sup> União Internacional de Capoeira Regional.

momento posterior para o mundo, como produto cultural e desportivo ancorado na identidade nacional brasileira. Questionamo-nos se não terá essa construção sido influenciada pela ideologia luso-tropicalista de Gilberto Freyre e pela ideia da capoeira como fomentadora de uma democracia racial, tal como se concebe erroneamente para o Brasil. No âmbito deste capítulo, tenciono destacar o período de expansão da capoeira para fora do Brasil, indicando possíveis fatores que influenciaram esse processo. Entre estes fatores tenho intenção de destacar o papel desempenhado pelo cinema, como forma de indicar que fluxos globais permitiram exportar signos e símbolos da afro-brasilidade como a capoeira, abrindo espaço ao seu crescimento.

A segunda parte da tese tratará de interpretar e debater o material etnográfico colhido durante o trabalho de campo em Portugal e na Polónia. Eventualmente, serão introduzidas outras vozes de entrevistados que, não residindo nem estando ligados à capoeira nestes dois países, foram ou são importantes no crescimento ou na compreensão da capoeira na Europa. Convém destacar que far-se-á uma introdução sobre aspetos que concernem a história social, política e económica desses países, pelo menos durante os últimos vinte anos, que, no meu entendimento, poderá clarificar a compreensão do processo de transnacionalização da capoeira naqueles países.



## **PARTE I**

### **Capítulo I**

#### **1.1. Breve reflexão teórica e metodológica**

Convido o leitor a realizar um exercício de raciocínio inicial sobre o objeto de estudo, que o guiará na leitura de toda a tese e que concerne ao tratamento teórico e metodológico do fenómeno estudado. Para esse fim, permitam-me recorrer a Marcus (1995) e à sua etnografia multissituada. Esse género etnográfico parte do princípio que o estudo sobre as mudanças culturais, principalmente no contexto global, deve ter em conta estratégias que ultrapassem fronteiras, estabelecendo conexões entre fenómenos e escalas diferentes. Entre outras coisas, o autor destaca esse modelo etnográfico como uma necessidade atual em que os objetos de pesquisas - possivelmente o caso do tema em questão - deslizam no espaço global e podem tomar várias formas. Qualquer objeto de estudo a ser tratado na perspetiva de uma etnografia multissituada, segundo Marcus, seria algo que:

(...) moves out from the single sites and local situations of conventional ethnography research designs to examine the circulation of meanings, objects, and identities in diffuse time-space. This mode defines for itself an object of study that cannot be accounted for ethnographically by remaining focused on a single site of intensive investigation. (Marcus 1995: 96).

Convém, então, realçar alguns aspetos dessa passagem que me parecem importantes no empreendimento que levo adiante: a circulação de significados num tempo-espaço difuso, tal como nos diz o autor, bem como o facto do objeto de estudo, na sua expressão global, não ter como centrar-se invariavelmente num só lugar e num só objeto móvel, os capoeiristas. Ao falar da circulação de significados, penso em algo menos definível e mais abstrato, nem por isso intangível na captação da sua relevância. Ao tratar da mobilidade, refiro-me a estes significados que são reinterpretados pelas pessoas, por objetos materiais e imateriais, pensando particularmente sobre a música, o cinema entre outros. O cerne da questão envolve a perspetiva de realizar associações, aparentemente incompatíveis, e permitir-se divagar, com maior liberdade, sobre aspetos que concernem a mobilidade de elementos culturais como a capoeira. Os que estudam o tema da capoeira concordarão comigo ao afirmar que a parte das suas obviedades observáveis, a sua

subjetividade, e consequente ambiguidade, é entre todos os aspetos o mais curioso e intrigante.

Marcus põe a questão da importância da tradução, numa etnografia multisituada, e fala da: “Capacity to make connections through translations and tracing among distinctive discourses from site to site.” (Marcus 1995: 101). Esta capacidade de realizar conexões e traduções entre discursos realizados sobre o objeto em diferentes locais, tal como nos fala Marcus, é de facto posta à prova quando se tenta debater a dimensão simbólica dos fenómenos, sobretudo da capoeira no contexto global. Penso que, numa investigação como esta, é notória a necessidade de realizar conexões, encontros, pontos de intersecção e recorrer a pistas aparentemente desconectas. Seria possível tratar qualquer fenómeno de ordem global irrelevando esses aspetos?

Marcus (1995) salienta a importância do estudo dos media como um dos cenários de investigação que proporcionaram a emergência de uma etnografia multisituada. O autor dá relevo à produção audiovisual feita por ativistas, indicando como exemplo as populações indígenas que produzem os seus próprios materiais etnográficos em filme. Adicionaria, no contexto do tema em debate, que a produção audiovisual na capoeira tem sido um importante veículo de difusão da prática, em particular sobre ideias, conceitos e significados que ajudam a difundir a prática enquanto fenómeno global. A esse respeito, é curioso constatar que essa produção, à semelhança do exemplo dos ativistas indígenas citados por Marcus, faz-se na capoeira com o contributo indireto e cada vez mais direto dos praticantes que, além da produção fílmica, são ainda produtores de artigos e teses tal como esta. Com efeito, eles, os capoeiristas - em que me incluo - são cada vez mais os produtores conscientes das suas próprias práticas.

A fim de que se faça uma etnografia multissituada, Marcus propõe que se sigam as pessoas, as coisas, as metáforas, os enredos, histórias e alegorias, as biografias e os conflitos. Ao pensar nas pessoas, pareceu-me curioso refletir sobre que significados acerca da capoeira os capoeiristas brasileiros transportaram para a Europa, como os recriaram e como foram percebidos pelos seus recetores. Ao

seguir as pessoas estaria a seguir também as metáforas, alegorias e biografias, bem como defrontar-me com os conflitos que elas próprias enredaram no contexto.

Uma vez que se quer tratar de processos de transporte de material simbólico no âmbito global, será conveniente esclarecer do que se trata. A questão da função simbólica nos seres humanos foi desde sempre um tema bastante escrutinado na Antropologia e não só. Autores como Victor Turner (1968), Claude Lévi-Strauss (1975), Edmund Leach (2009), para citar alguns, trataram do tema com propriedade. Se para Strauss a função simbólica reduz-se a uma mera capacidade funcional e cognitiva dos seres humanos - embora investida de capacidade de classificação e ordenação do mundo - Turner, por seu turno, considera-a como uma força inerente aos seres humanos que opera a vários níveis do social, mas que possui uma capacidade transformadora, expressiva e elucidativa da vida humana. No tocante à compreensão de Turner, um dos aspetos mais curiosos do simbolismo seria a propriedade de despoletar emoções de várias ordens e canalizá-las, convertendo algo supostamente obrigatório em desejável. Entre as propriedades enumeradas por Turner, destacaria a multivocalidade dos símbolos, ou seja, a sua polissemia, podendo significar algo e o seu contrário, e ainda a capacidade unificadora, como a propriedade de unir pontos significantes separados por contextos diferenciados, dito de outra forma, o símbolo pode unir significados contrários e aparentemente antagónicos.

Hannerz (1996) destaca a ideia de que a cultura trabalha com “pacotes de significados” e que esse conjunto pode constituir-se como “bens transnacionais”. Uma vez encadeados nos sistemas de circulação global, através da televisão, cinema, música, internet, bem como por via da difusão humana, os símbolos e signos circulam, ganham vida e, como se verá, podem-se constituir em bens consumíveis. Para Leach (2009), símbolos são metáforas, enquanto os signos são metonímias. Por definição, as metáforas expressam sentidos figurados por meio de comparações, enquanto as metonímias consistem numa figura de linguagem que substitui uma palavra por outra, a fim de que não se repita, tendo no entanto o mesmo sentido.

No contexto de uma etnografia multissituada, Marcus (1995) salienta o conceito de mercadoria sobretudo se perspetivarmos o objeto de estudo num polo global. Chama-me a atenção o facto de que as alegorias, metáforas e enredos descritos

por Marcus poderem tornar-se produtos, coisas, objetos vendáveis, sobretudo na sua forma de produção e consumo. Por fim, enfatizo algo que me parece central na compreensão do autor e que, de certa forma, orienta a minha perspetiva pessoal sobre o que é a globalização. Para Marcus, o global não existe em si, mas emerge da relação entre os lugares, situados em proximidade ou distantes. Ou seja, o global não existiria enquanto tal, se não fosse essa relação. Por agora, deixá-los-ei com essa breve reflexão inicial sobre o objeto e a ele retornarei mais adiante. Uma vez que me refiro a um fenómeno global, seria imperativo perguntar: o que se compreende por globalização?

## **1.2. Globalização: questões preliminares**

Tornou-se vulgar ouvir-se na rádio, na televisão, nos telejornais, nos cafés e um pouco por toda a parte o uso da palavra globalização. A sua entrada e utilização no contexto do léxico popular tem sido feita para retratar, por um lado, fenómenos de várias ordens unificados num só conceito, mas também para dar conta de algo que é um facto inteligível e incontestável para os cidadãos de qualquer camada social. Giddens (2000) cita o exemplo das consequências da globalização ao nível dos indivíduos e da sua vida pessoal e privada ao tocar aspetos como a sexualidade, as relações, o casamento, a família e a vida afetiva como um todo. A popularização do termo e o efusivo debate académico, nas últimas décadas, tem dado a falsa impressão que o conceito tornou-se plenamente capturável na sua complexidade, não mais carecendo de qualquer revisão crítica ou reflexão. No âmbito da academia temos a sensação, ao ler os manuais e artigos que debatem o tema, que tudo já foi dito acerca do assunto.

É discurso corrente dizer-se que existem dois polos que gravitam em posições divergentes, porém consensuais em alguns eixos no que diz respeito ao conceito de globalização e à sua importância. Num desses polos, a globalização tende a criar processos de homogeneização e a invenção de uma cultura global unificada, nos moldes do ocidente. No polo oposto a globalização faz com que a cultura passe por processos de reconstrução e hibridismo, não perdendo o sentido do local. O ponto de

consenso enfatiza que a globalização é um facto, que é inevitável e inultrapassável, ainda que possua forças antagónicas que têm origem nos fenómenos do sistema capitalista e no mercado. Em termos simplificados e objetivos isso diz tudo o que se passa acerca do assunto e nada mais há para ser dito. Porém, não é bem assim. A globalização é um tema bem mais complexo, com contornos e margens de diversas morfologias, cujo debate está longe de ser esgotado. Passadas algumas décadas de debates acerca da globalização, penso ser importante revisitá-la, rever o que sobre ela se disse durante este tempo e pensar de que maneira este fenómeno e processo continuam ainda a delinear os contornos da nossa sociedade. Será ainda acurado refletir, não em jeito de futurologia porém como exercício imaginativo, o que estará para além dos tempos globais. Sinto-me tentado a perguntar, utilizando os modismos dos “pós”: viveremos algum dia uma pós-globalização?

Tornou-se também vulgar falar e descrever a globalização da cultura em termos retóricos e simplistas para enumerar e retratar formas e combinações culturais estranhas que se podem encontrar em qualquer lado, imbricando culturas dispersas. Hannerz (1996) destaca, por exemplo, as vivências culturais dos indivíduos nas grandes metrópoles europeias, como na cidade de Amsterdão. O autor descreve uma caminhada pela cidade e a surpresa de encontrar cidadãos do mundo inteiro, bem como todo o tipo de comida exótica que faz parte do cardápio holandês numa simbiose criativa. A esse respeito Hall (2006) ironiza ao afirmar que, se quisermos provar cozinhas exóticas de outras culturas num único lugar, devemos ir às grandes cidades europeias e americanas e não aos locais dispersos de onde essas gastronomias têm origem. A narração do fenómeno da globalização resume-se algumas vezes a estas passagens e constatações “engraçadas”, entreteendo o leitor e dando a entender que ela se resume a simples combinações culturais exóticas, como no exemplo da gastronomia, e que são fenómenos recentes.

Outro lugar-comum do que se tem escrito sobre a globalização situa-se na dicotomia local e global, posicionados muitas vezes como espaços antagónicos, tendo sido mesmo encontrada uma fórmula mágica de acasalar estas duas instâncias geográficas, criando-se o neologismo da “glocalização”. Quando se fala em local ou global, muitas vezes refere-se a categorias espaciais que constituem a mesma matriz, afinal uma realiza-se e efetiva-se na outra. Há porém uma visão subliminar sobre estas

duas escalas em que o local, regra geral, designa o pitoresco, o rural, o semi-rural ou o periurbano, enquanto o global retrataria as cidades, as metrópoles e as relações sociais nas grandes urbes, como se o sentido de “localidade” aí não existisse. É preciso pensar de maneira mais aprofundada sobre o que designamos como “localismos” e “globalismos” e compreendermos melhor a complexidade das imbricações, nada casuais, que fazem conter uma forma na outra.

Diz-se também que o desenvolvimento tecnológico é um motor importante da globalização, em particular as novas tecnologias da informação. O ciberespaço veio criar novos instrumentos de sociabilidade humana, melhor seria categorizá-los como não-lugares na conceção de Marc Augé (1998), ou espaços sem território na sua dimensão virtual, mas que são tão humanos quanto digitais e desempenham um papel importante na criação de comunidades transnacionais, virtuais e imaginárias, que carecem de adaptações relativamente às metodologias de investigação.

Em resumo, parece ser consensual a percepção de que a globalização trata-se de um fenómeno constatável, que o vivenciamos na vida quotidiana, que possui diferentes dimensões, como a dimensão cultural, económica, social e política e atinge de variadas maneiras as nossas formas de viver e existir na contemporaneidade. Trata-se de um fenómeno conectado ao sistema capitalista, ao mercado e às suas forças “invisíveis”, embora, inúmeras vezes, o conceito sirva de muleta para falar de vários assuntos ou mesmo para designar outros fenómenos.

Apesar dessas aparentes evidências é preciso também deixar claro a ligação da globalização a outros fenómenos como o consumo, a formação de estilos de vida e de novas identidades. Se há ou não de facto uma cultura global, não é possível responder com prontidão, mas pode dizer-se que há sim um mercado global, onde circulam signos, símbolos e estilos que podem ser consumidos por indivíduos e grupos em qualquer parte do mundo e que fazem parte de um conjunto mais vasto de produtos dos quais se pode cortar, recortar, colar e inventar novas formas de existir. Certo também será dizer que essa possibilidade não esteve disponível, ao longo da história humana, não como está agora, ao clicar de um *link*. O mais valioso desse debate não será simplesmente constatar que esses signos e símbolos existem e circulam, mas sim como circulam e quais são as formas de apropriação pelos indivíduos e grupos, ressignificando existências contingentes.

Deve tomar-se em consideração a importância da indústria do entretenimento na circulação de significados ao utilizar mecanismos como o cinema e a música, aliada às novas tecnologias virtuais que concebem e fazem circular produtos culturais e como estes produtos são consumidos em várias partes do mundo, através das lentes de contacto que regem as percepções individuais e coletivas dos indivíduos. Por detrás dessa circulação de elementos da cultura destinados ao consumo está, para muitos, o magma tenebroso e pouco identificável do mercado e das grandes corporações transnacionais. Contudo, é preciso clarificar que a globalização também abriu espaço a toda a sorte de intervenções e a criação de redes temáticas de contacto e solidariedade que permitiu difundir ideias antes à margem e com pouca possibilidade de reprodução.

Por fim, é preciso ter em conta neste trabalho a construção de comunidades transnacionais aliadas a práticas culturais, em particular, e percebermos como os indivíduos e grupos se articulam nos espaços em que residem e circulam para formar e difundir grupos de interesse. Regra geral chamaríamos esses grupos de comunidades, conceito volátil e primordial das Ciências Sociais que analisarei em detalhe. Imaginadas ou reais, as comunidades são coletivos que podem ser vividos com grande intensidade pelos seus membros e que podem ser construídas e pensadas como estratégias de reconfiguração identitária. Estas comunidades podem ter simultaneamente tanto de global quanto de local e formarem redes que estão em constante reconfiguração. Inseridas no contexto do mercado, na formação de estilos de vida e nas lógicas de consumo, elas têm também uma grande margem criativa de reinvenção e intervenção social e cultural nos meios em que se instalam.

Estarei analisando aqui o caso da construção das comunidades de praticantes de capoeira na Europa, de agora em diante designadas por Comunidades Capoeirísticas. Tentarei perceber de que forma a globalização nas suas várias vertentes contribui na formação dessas comunidades, tendo em conta os signos e símbolos que foram criados à volta dessa prática, como e porquê foram criados, que estratégias de circulação permitiram difundir estes símbolos, bem como saber como foram recebidos, percecionados e reinventados. Para esse fim tomei de empréstimo os conceitos de globalização, símbolos, cultura e comunidades, julgando saber que trata-se de um tema delicado e complexo.

Uma última nota acerca do debate que será realizado obriga-me a clarificar o entendimento que tenho sobre os conceitos e como devemos operá-los. Deve ter-se consciência que o conceito de globalização, tal como os demais, não são mais do que se propõem, são conceitos apenas. São construídos, reatualizáveis, nalguns casos perecíveis noutros não, porém conceitos. Permitem-nos divagar sobre os temas, conjugá-los, contrapormos, aproximando e afastando da realidade, se é que isso é possível. Mas nunca os percebendo como absolutos, perenes, fechados, herméticos, antes como circunstâncias, mesmo como um recurso, uma estratégia ou ferramenta que permite operar e clarificar posições sobre os temas que me proponho debater. Quem julgar encontrar aqui respostas objetivas e um debate ao modo clássico das Ciências Sociais certamente irá desiludir-se, mas poderá contar decerto com um debate franco, incisivo, com perguntas claras e dúvidas pertinentes que longe de poderem ser respondidas com prontidão poderão ser melhor clarificadas.

### **1.3. As naturezas da globalização**

Falar da natureza de qualquer coisa, em particular da globalização enquanto objeto humano, é uma tarefa que requer cuidados. Ao concebermos que aquele objeto ou fenómeno possui uma natureza, aceitamos que ele possui um elemento intrínseco, matricial e primordial que lhe confere existência. Ao aceitarmos essa premissa, dizemos também que a globalização possui algo de biológico, de natural, como se a sua invenção derivasse de um processo determinista inerente à condição humana e à sua evolução e que, portanto, estaria destinado a existir por que o ser humano existe e não propriamente como algo que foi criado, inventado e concebido pelo ser humano num dado momento da sua história por contingência das suas necessidades.

Tem-se obrigatoriamente de pensar num conjunto muito simples de perguntas que permitem avançar com o debate. Uma delas é certamente saber se a globalização existe e se existe o que se compreende por globalização? O que se entende por cultura? E qual a natureza da relação entre cultura e globalização?

Ao avançar mais sobre o assunto será possível dizer que não existe uma natureza da globalização, mas naturezas da globalização porque a globalização é um



fenômeno de múltiplas dimensões, se é que de facto, mesmo enquanto metáfora, ela possui natureza. Pierterse (2009) explica que existem discrepâncias no que se entende por globalização. A depender de cada autor e das suas respectivas área de saber, a globalização pode afigurar-se como um processo, um projeto, um sistema ou simplesmente um discurso. A cultura, por sua vez, certamente apresenta-se como a forma mais direta em que experimentamos a globalização e o processo de globalização não se põe à parte das culturas, mas é formado e tolhido por elas. Hannerz (1996) visualiza as culturas como conjunto ou pacote de significados e explica que os indivíduos e grupos movem-se e carregam esses significados. Será possível perceber, em profundidade, como as pessoas organizam, transportam e administram esses significados?

Seja como for, é importante perceber que as culturas não estão imunes aos processos globais e são também constituídas por eles, ou seja, falamos duma via de mão dupla em que um e outro se influenciam mutuamente. Deve pensar-se a dinâmica cultural da globalização como a confluência de inúmeros processos que são interpretados e reinterpretados de diferentes formas por atores e agentes de um largo espectro político, cultural e social ao nível local e global.

Sendo um fenómeno multicêntrico é necessário compreender que existem globalizações culturais e não uma globalização. Mesmo assim a globalização não é de todo algo abstrato e intangível para os atores e agentes sociais. Canclini (2010) fala-nos, entretanto, de uma globalização imaginada, parafraseando Anderson, e propõe-nos a pensar sobre os imaginários da globalização. Para diferentes setores da sociedade os processos globais são percebidos de forma diferente e os atores atuam em conformidade com as suas posições. Brecher, Costello e Smith (2000) perspetivam uma globalização a partir da estrutura social de classes em que se articula a dialética de uma globalização que vem de “baixo” e uma globalização que vem de “cima”. No tocante a estas classificações, Canclini (2010) afirma que existem agentes globalizadores que, pelo mundo fora, simulam a globalização, e entre estes agentes globalizantes mais proeminentes certamente encontraremos grupos do setor financeiro, os media, as grandes marcas e as agências de viagens.

Parece-me notável o papel do mercado capitalista na globalização e as mudanças tecnológicas que possibilitam um fluxo global de informação, ideias, formas

culturais, tecnologias e produtos. Entretanto, ao assumir essa condição deve ser-se cauteloso para não cair num excessivo determinismo económico e tecnológico e desprezar outros fatores que compõem o complexo enredo da globalização (Kellner, 2002).

Outra importante perspectiva da globalização enfatiza as contradições do fenómeno, o que a torna perigosa e ambígua. Para Kellner (2002), a globalização divide o mundo ao mesmo tempo que o unifica e que produz inimigos tanto quanto os incorpora. Como exemplo dessa ambiguidade o autor cita os ataques de 11 de setembro às Torres Gémeas de Nova Iorque. Os instrumentos que são utilizados na produção e divulgação do terrorismo global, nomeadamente as armas, as intervenções nas médias e a propaganda, são os mesmo utilizados para combatê-los. Se esta guerra contra o terror faz por um lado aliados, constrói, por outro, inúmeros inimigos.

O outro lado dessa mesma moeda pode ser visto no fluxo de informação e conhecimento bem mais acessível a todos, ao mesmo tempo em que cresce a pobreza, as desigualdades sociais e aumenta o fosso económico entre ricos e pobres. Pode-se ainda tomar como exemplo a criação de blocos económicos e políticos como a União Europeia. A criação da UE permitiu, certamente, dinamizar políticas públicas regionais que, em primeira instância, tiveram um impacto positivo sobre as populações do continente europeu, porém pouco puderam fazer para salvaguardar os interesses dos cidadãos e protegê-los da crise económica que sentem neste momento, sendo mesmo eles próprios parte do problema. O mesmo remédio que produz a democracia e o bem-estar social também produz o seu contrário.

Milton Santos (2000) expõe a globalização como uma fábula que é estimulada pela ideia de uma aldeia global, de regalias partilhadas globalmente, pelo viver simultâneo mas que não elimina a pobreza nem as desigualdades, pelo contrário, acentua-as e cria uma sensação de desnorteamento, de inebriamento, êxtase e alucinação. Estaremos diante de uma nova ordem mundial ou frente a uma “des(ordem)” mundial?

#### **1.4. Globalização: a procura da certidão de nascimento**

Existe uma questão que divide os autores que é a de tentar perceber quando começou a globalização, qual a sua origem ou, mesmo, se o conceito de globalização será compatível com o momento histórico em que nos situamos.

Para alguns autores a globalização, ou melhor, os processos que atribuímos a esse fenómeno já vêm ocorrendo há algum tempo e é uma tarefa inglória tentar, com exatidão, datar quando e como a globalização começou. Do ponto de vista de Canclini, que tem debatido as questões da cultura e da globalização para além do pensamento europeu e norte-americano, a globalização é um “objeto cultural não identificado” (Canclini 2010: 11) e é preciso esclarecer as diferenças entre o que compreendemos por “internacional”, “transnacional” e “global”. O autor indica que o século XVI, período da expansão capitalista e da modernidade ocidental, seria considerado por alguns o marco de início da globalização. Outros autores datam a origem da globalização por volta do início do século XX, quando as inovações no campo da tecnologia e da comunicação começam a rearticular de maneira mais aproximada os mercados à escala mundial (Giddens 2000; Ortiz 1994).

Segundo Canclini, esta divisão temporal prende-se com outras formas de conceituar os acontecimentos no tempo. O período que compreende a expansão marítima e a abertura comercial do mundo ocidental para o Extremo Oriente e para a América Latina seria melhor compreendido como sendo um período de “internacionalização”, pois envolveria somente aspetos iniciais das inter-relações económicas e a culturais dos novos espaços em contacto. O processo de “transnacionalização”, que terá ocorrido no início do século XX, seria um passo à frente na internacionalização ao gerar, para o autor, organismos, empresas e instituições com atuação transnacional, cujos centros de decisões se localizam em vários países mas ainda com um vínculo a uma nação. Na sua perspetiva, a “globalização” é um fenómeno de confluência dos processos anteriores que, tendo como base os avanços tecnológicos recentes, o nível de interdependência mundial intensificou-se e o fluxo de informações, comunicação, pessoas e bens se tornou mais fluido.

Hooper (2007) expõe a questão de forma mais sistemática, identificando autores e um conjunto de aproximações e interpretações teóricas que ele classificou como “ondas de aproximação à globalização”. Na primeira onda de aproximação, nos anos noventa, estariam autores que consideravam que os processos contemporâneos de desenvolvimento constituíam uma nova fase no desenvolvimento humano. Estes autores, segundo Hopper, escreviam sobre a ascensão de uma economia global e uma ênfase na abertura do mercado e quebra das fronteiras nacionais. Na segunda fase, estariam os autores mais críticos da globalização, a quem Giddens (2000) atribuiu a designação de “os céticos”. Para eles não haveria propriamente uma globalização, mas sim uma reestruturação e expansão do capitalismo e não propriamente uma nova era mundial. Na terceira onda de aproximação estariam as reflexões mais recentes sobre a globalização, em que se assumia o fenómeno da globalização como sendo algo bem mais complexo do que um fenómeno de expansão do mercado capitalista, com implicações a vários níveis da vida social e diferentes forças motrizes de transformação, responsáveis por mudanças massivas e a emergência de uma nova ordem global. Giddens (2000) por sua vez, simplifica o tema, ao dizer que existem duas posições: “os céticos” e os “radicais”, que acreditam que o estado atual não é muito diferenciado do que havia anteriormente e que, efetivamente, nada mudou, alguns processos apenas se intensificaram. Para “os radicais”, como os batizou Giddens, a globalização é um facto marcante que teve efeitos sobretudo no enfraquecimento do estado-nação enquanto ator global, abrindo espaço a outros atores transnacionais.

Será valioso ter em conta a posição de Hannerz (1996) acerca da semântica mais adequada para caracterizar o período global em que vivemos, o que expressa, de certa forma, como e quando ele visualiza o início da globalização. O autor, que prefere perceber o espaço mundial atual como o “ecúmeno global”, diz sentir-se não muito confortável com o termo globalização, como sendo um conceito que quer apenas descrever processos e fenómenos que cruzam fronteiras de estados. Segundo ele, nem todos estes processos se estendem no globo e se o fazem, não possuem a mesma forma nem conteúdo. Para Hannerz (1996), essas relações que cruzam fronteiras não podem ser entendidas propriamente como sendo internacionais, no sentido de envolverem nações, mas sobretudo porque envolvem estados como atores corporativos. O termo transnacional parece-lhe mais adequado para descrever estes

processos uma vez que abarca um conjunto vasto de agentes que podem não ser o Estado, mais indivíduos, grupos, corporações e, ou movimentos. Contudo, ironiza o autor, o conceito de transnacional, apesar da sua operacionalidade, nega o que parece ser pouco evidente para muitos, a resistência e importância do que é nacional. Percebe-se melhor com este autor, que a semântica do termo globalização estará mais relacionada com os processos que envolve e os agentes que os engendram do que com um período temporal determinado.

Conforme Hopper (2007) a História da globalização, cultural em particular, pode remontar a tempos pretéritos, se tivermos em conta que a cultura e os seus elementos têm circulado no mundo desde tempos remotos da existência humana. O autor destaca três períodos: a globalização pré-moderna (do início da civilização até 1500); a fase moderna da globalização (1500 até 1945) e a fase contemporânea (1945 até aos nossos dias). Para cada período Hopper enfatiza aspetos emblemáticos de que permitiram trocas e fluxos bem maiores que os anteriores. Na fase pré-moderna o autor destaca as primeiras migrações humanas, o surgimento das religiões mundiais, os primeiros sistemas imperiais e o desenvolvimento de redes transregionais de trocas. No período seguinte temos o Imperialismo Colonial Europeu, o surgimento de uma economia internacional, as migrações internacionais e os desenvolvimentos fora do ocidente, a difusão da modernidade, o surgimento do estado-nação e a industrialização. O terceiro período é descrito como uma fase em que os fluxos tornam-se mais intensos assim como alguns aspetos das fases anteriores. Contudo é caracterizado também pela contestação à globalização, mas especialmente pela vitalidade do Estado Nação, aspeto que tem sido negligenciado por muitos dos que teorizam a globalização. É também um período de franca expansão do capitalismo a regiões do globo antes à parte desse processo. Pieterse (2009) apresenta a tabela abaixo como forma de demonstrar as diferentes perspetivas dos autores e das suas respetivas disciplinas no que toca ao início da globalização.

**Quadro 1. A globalização de acordo com as disciplinas das Ciências Sociais. (Pieterse 2009: 16)**

<b>Disciplina</b>	<b>Período</b>	<b>Domínio</b>	<b>Palavras-chave</b>
Economia	1970	Bancos, tecnologias	Corporação global, capitalismo global, produto global
Estudos culturais	1970	Mídia, consumo, tecnologias da informação, propaganda	Vila global, Macdonaização, Disneificação
Ciência política Relações Internacionais	1980	Internacionalização do estado Movimentos sociais ONG's	Sociedade civil global, estados competidores, política pós-internacional
Geografia	1900	Espaço e lugar, relativização das distâncias	Dialética global e local
Sociologia	1800	Modernidade	Capitalismo, estados nações e industrialização
Filosofia	1700	Reflexibilidade global	Ética planetária, moralidade universal
Economia política	1500	Capitalismo	Mercado global
História e Antropologia	5000 AC	Trocas culturais, tecnologias, religiões mundiais	Fluxos globais, ecúmeno global
Ecologia	—	Ecologia global, ecossistemas	Terra, riscos globais

### **1.5. O nacional e o transnacional**

Nos anos sessenta, Marshall McLuhan (1992) lançava a ideia do mundo como uma “aldeia global”. Os espaços mundiais pareciam ter-se contraído, num

encurtamento do espaço e do tempo criando simultaneidades ilusórias. Terá a nação desaparecido para dar lugar à aldeia global?

A nação sempre foi um lugar mítico para muitos de nós, simples cidadãos. É um espaço de proteção em que nascemos ou com que nos identificamos, que nos confere, à nascença, uma certidão com a qual passamos e passam os outros a nos identificar como pertencentes àquele coletivo.

A nação, através do Estado e nalguns casos mesmo sem ele, tem os seus símbolos, materializados em bandeiras, hinos, mártires, estátuas, locais em emblemáticos e dias comemorativos. Será possível imaginar que todos esses paramentos nacionais perderam o valor “no quintal” da aldeia global? Em diversos países é comum comemorar-se o dia da nação que pode ser, por exemplo, o dia em que aquele país se tornou independente da sua ex-metrópole. Neste dia, é comum ouvirmos o hino nacional, ocorrem paradas militares nas ruas, discursos oficiais em direto e os cidadãos de diferentes idades, percorrem as ruas a ostentar a bandeira nacional, usam indumentárias e pintam os rostos com as cores do país, tal com se vê nos dias em que joga a seleção nacional. Imaginada ou real, parece-nos que a nação continua a ter importância, mesmo que seja a um nível simbólico.

DaMatta (1997) fala-nos dos rituais que celebram a nação como um drama ou performance e que fazem parte do repertório de momentos em que a existência dessa entidade social, a que chamamos nação, nos é recordada e que tomamos parte nela. No caso brasileiro, DaMatta aponta, pela razão inversa, dois rituais importantes de celebração da nação: o carnaval e o dia da pátria, ou dia da independência. Enquanto o dia da pátria é um ritual diurno, marcado pela ordenação do tempo e do espaço, por desfiles militares, fardas e discursos, o carnaval é um ritual noturno, de inversão, em que o tempo e o espaço são construídos ao prazer dos foliões.

Existe - talvez ainda seja pertinente falar da sua vivacidade - uma tríade que concebe uma relação tripartida entre população, cultura e território, constituindo um conjunto de significados que legitimam a ideia da nação e que foi relativamente bem-sucedida, durante longo tempo. Estes três elementos básicos alimentam a existência de um território legítimo com fronteiras, burocracias, carimbos, decisões políticas e papéis que certificam, perante o mundo, a pertinência de identidades nacionais. No tocante à população, é interessante verificar que o imaginário de uma cultura

homogénea e uma origem étnica comum foi a justificação para a invenção dos Estados-Nações. No entanto, sabemos que essa homogeneidade trata-se de uma fábula e que a nação foi pensada por uma elite dominante e que se constrói a partir da invenção de poderosos mitos nacionais. A construção de comunidades transnacionais de imigrantes, e o seu significado em termos quantitativos e qualitativos, é para muitos uma forma de constatar a erosão da ideia clássica de nação e do seu mito pureza (Castles 2005). Giddens (2000) afirma que, em alguns países desenvolvidos, vive-se uma colonização ao contrário, o que significaria dizer que alguns países não ocidentais estariam a influenciar as culturas ocidentais e a modificá-las. O autor cita exemplos como a latinização de algumas regiões dos Estados Unidos, as novelas brasileiras em Portugal e por que não incluir, o crescimento da prática da capoeira em alguns países. Yúdice (2006) propõe um raciocínio inverso, se pensarmos que cada vez mais a cultura da periferia é cooptada e produzida nos grandes centros para ser reinserida no mercado. Como exemplo Yúdice refere a cidade de Miami, cidade que concentra a produção de grandes artistas da música latina no mundo. Não me parece nada evidente que esteja em curso algum tipo de colonização cultural não-ocidental no ocidente. Como veremos com o caso da capoeira na Europa, ela está a ser traduzida, reinterpretada e nativizada de forma a servir os propósitos de reconfiguração identitária e cultural dos europeus, para não dizer mesmo como fonte de renda e sustento. Se, num primeiro momento, ela foi reproduzida na Europa, tendo como base o modelo inventado no Brasil, hoje ela está a ser produzida fora dele e a influenciar, por sua vez, a condução da sua prática no país de origem. O que se concebe por produção e reprodução da capoeira fora do Brasil será compreendido melhor nos capítulos seguintes e, na verdade, constituem, em parte, um argumento importante desta tese.

Deve pensar-se que o território e a cultura europeia sempre foram marcados por grande diversidade, processos de criouliização e hibridismos. Não é tarefa árdua perceber que as paisagens das grandes metrópoles da Europa sejam espaços de mestiçagem e imbricação cultural e racial, muito embora, custe imenso a um europeu pensar no seu continente de nascimento, berço da cultura ocidental e do cristianismo, nesses termos.



Ao refletir sobre a origem e expansão do nacionalismo, Benedict Anderson (2005) perspetivou as nações como comunidades imaginadas. A fertilidade criativa dos indivíduos de pensar a nação, leva-os a pensar numa imagem de comunhão entre pessoas que partilham semelhanças e pertenças, sem, como diz Anderson, nunca terem visto ou encontrado a maioria dos seus membros. O autor destaca a importância da imprensa escrita no imaginário da nação e na criação de uma simultaneidade, em que indivíduos, a viver em diferentes partes, podiam ler as mesmas notícias, aceder aos mesmos factos, no mesmo momento da leitura. Algo muito similar experimenta-se, hoje, à escala global, com as novas tecnologias da informação, em particular com a internet e *youtube*, em que os factos podem ser visionados no momento em que ocorrem por milhares de espetadores em todo o mundo.

É necessário ter em linha de conta que as culturas nacionais são produtos de histórias partilhadas nas memórias coletivas, invenções com forte poder simbólico que fazem unir indivíduos e criam alianças entre si, e como tal, estão sujeitas às forças erosivas da globalização. Na verdade, as culturas nacionais parecem ter uma influência bem mais significativa do que outras identidades culturais coletivas (Hopper, 2007).

As políticas multiculturalistas têm sido utilizadas nos diferentes países a fim de incluir as comunidades transnacionais de imigrantes e, ao contrário do que se possa imaginar elas servem para reforçar a nação e os discursos estatais de promoção das liberdades culturais das minorias e criar consensos à volta de falsas democracias raciais (Hopper 2007; Yúdice 2006). Nos últimos anos, as políticas europeias têm-se voltado com preocupação para os temas da imigração e do impacto da globalização nas suas respetivas culturas nacionais, uma atitude que tem feito emergir os grupos de extrema-direita. No âmbito das políticas educativas, existe uma grande preocupação na manutenção e expansão das línguas nacionais, gerando acordos ortográficos – caso dos países lusófonos – e fomentando o investimento em fundações de promoção da língua e da cultura como o Instituto Camões, em Portugal, ou o Instituto Cervantes, em Espanha. Muitos países estão engajados na promoção do nacional com vídeos, investimentos na área do turismo e da educação, o que toma parte do investimento estatal em publicidade. “Somos sempre lembrados de que somos parte do nacional” (Hooper 2007: 125).

No contexto da crise mundial, torna-se clara a importância da intervenção dos estados-nações enquanto atores globais, mediadores nas relações entre os estados, instituições financeiras e instituições políticas globais. A preocupação com a falência de vários bancos nacionais fez com que os estados financiassem os sistemas bancários locais, injetando dinheiro dos contribuintes, quando se esperava que fosse o próprio sistema financeiro global a encontrar soluções para problemas de ordem transnacional. Todas estas constatações fazem pensar que o Estado-Nação, bem como as identidades que constituem gozam de boa saúde.

Como poderá ver-se, muitos dos atores centrais desta peça - os nossos capoeiristas europeus - estão envolvidos direta ou indiretamente nos processos que descrevemos, ora como agentes da globalidade, ora como agentes locais, mas, curiosamente, sempre na perspectiva de que pertencem e representam uma nação inserida na comunidade global da capoeira.

### **1.6. Entre o local e o global**

O local não é um objeto não identificado, corolário apenas das nossas metáforas e dos nossos imaginários, é sim, o lugar de todos os nossos dias, o epicentro das nossas existências diárias. O lugar deve ser compreendido como um espaço vivido, uma paisagem humana com conteúdo enriquecido com experiências que lhe conferem significado.

O local, como espaço das nossas vivências diárias, é um território de continuidade à proximidade que nos oferece segurança. Hannerz (1996) lembra outras dimensões do local e fala da sensualidade. A experiência do local é também uma experiência sensual que envolve tanto o sentir como o ouvir, cheirar e tocar e, segundo o autor essa sensualidade do espaço confere um sentido de imersão e envolvimento bem mais profundo.

Grande parte do tempo desta pesquisa foi passada entre duas cidades, Porto e Cracóvia, acompanhando os grupos de capoeira. As vivências junto a estes grupos foram também, devo dizer, as vivências da cidade, do bairro, de um lugar. Foi através das amizades que fiz junto dos capoeiristas que passei a conhecer os cantos das cidades as suas peculiaridades e minúcias. Passei também a ver a cidade de uma forma

diferente, mais profunda e muito menos hostil do que inicialmente se apresentava. Em algumas passagens do trabalho de campo percorremos juntos, a pé, parte dos núcleos urbanos, identificando locais, pertenças e identidades que só um forte sentido de localidade poderia fazer existir. Constatei que a construção do grupo de capoeira passava, entre outras tarefas, pela construção de um coletivo ancorado num lugar, num território de ocupação dos capoeiristas e dos grupos. A experiência da territorialidade é importante para o crescimento e existência do grupo que passa a identificar-se com um lugar e dele faz o seu ponto de irradiação. Se a experiência de globalidade existe é porque foi possível construí-la num local. Bauman (2005: 25) lembra-nos que “constitui um erro grave situar o local e o global em duas órbitas diferentes”, ambas são faces da mesma moeda. O sentido de uma existência simultânea do local e do global é algo que permeia o raciocínio de qualquer um de nós, embora alguns possam considerar uma ação que seja global como algo abstrato e inacessível ao cidadão comum. No entanto, as operações que tomamos por globais podem constituir gestos muito simples, como postar nas redes sociais imagens ou vídeos que serão visionados por milhares de pessoas no mundo e que, no entanto, podem ter ocorrido naturalmente num lugar qualquer.

Um ponto de referência importante para situar o local é perceber que se trata de qualquer lugar da vivência direta entre os indivíduos e o espaço geográfico em que habitam, mas que não é um mero recipiente da cultura global, como cultura que o molda, muito pelo contrário, o local é de onde emana o global. Roland Robertson criou o conceito de *glocalização* para designar a estreita interação entre o global e o local. O termo foi originalmente desenvolvido por empresários japoneses e ganhou notoriedade quando a empresa Sony o adotou nas suas estratégias de marketing e é hoje utilizado por muitas corporações internacionais (Hopper 2007).

É importante recordar o papel dos centros urbanos como produtores de uma economia simbólica que gera consumos culturais. A cidade é também geradora de identidades, dada a sua diversidade e as potencialidades criativas que ela pode conter. Se, por um lado, a urbe pode ser capaz de suprir as necessidades profissionais dos indivíduos na busca por ocupação e trabalho, pode, mais ainda, ser fornecedora de atividades culturais, estilos de vida, entretenimento e diversão.

### **1.7. Homogeneização, heterogeneização: contradições dos processos globais**

Durante algum tempo vigorou a ideia de que caminharíamos para a “Aldeia Global” de McLuhan, como um espaço mundial de semelhantes onde nada nos seria estranho, um (não) lugar sem alteridade. Caminharíamos para um processo de ocidentalização ou, melhor dizendo, uma americanização do mundo, em que os signos e símbolos da americanidade seriam partilhados e reconhecidos por todos. Appadurai (1996) expõe a questão com outros contornos, alertando que a sobreposição de uma cultura dominante sobre outra sempre foi um temor em diferentes povos e cita, como exemplo, a “niponização” para os coreanos, a “vietnamização” para os cambojanos e a “russificação” para os armênios.

No entanto, seria negar a verdade dizer-se que o que chamamos de “cultura ocidental” não deixou marcas indeléveis em todo o mundo, que o digam as ex-colónias de países europeus. Em termos políticos o conceito de democracia e a sua internacionalização terá sido o legado mais interessante e curioso, se tomarmos em consideração que trata-se de uma invenção do ocidente e tenta-nos fazer crer que, de facto na sua vertente de adoção institucional, com eleições, direito a greve, liberdade de expressão, não é algo manipulável e que garante os verdadeiros direitos dos cidadãos. Giddens (2000) associa a democracia à modernidade e a sua expansão como modelo resultante dos processos globais. Todavia, para ele, o grande paradoxo parece ser o facto de que “enquanto a democracia está a expandir-se por toda a parte, como acabamos de verificar, nas democracias maduras, que o resto do mundo está supostamente a copiar, existe uma enorme desilusão quanto aos processos democráticos” (Giddens 2000: 72). Caberá dizer que as denominadas “democracias maduras” de Giddens, de tão maduras, já caem de podre.

É preciso ter em consideração que o colonialismo deixou marcas indeléveis em todo o mundo. Colonizados e colonizadores partilham memórias posicionadas em barricadas antagónicas, porém sem que isso deixasse de ser marcante para ambas as partes. Bhabha (2010) fala-nos da construção do “sujeito colonial”, em que os dominados, para se legitimarem como indivíduos nas suas sociedades, tenderiam a imitar o dominador. Percebo essa construção como linhas de vias cruzadas, no sentido em que também entre os dominadores arremedam os dominados, seja porque os

dominados estão presentes no mundo ocidental com as suas práticas culturais, crenças e produtos, seja por que os antigos dominadores as assimilam e utilizam. Os traços culturais comuns entre colonizadores e colonizados têm sido utilizados para relacionar povos e criar instituições como a CPLP e a Commonwealth. A crise económica que se abate fez aproximar, ainda que não totalmente em pé de igualdade, os dois lados, fazendo com que uns e outros, por via da história comum, passassem a intensificar as suas trocas e diálogos culturais. Certamente estará na atualidade o caso português e a crescente emigração nacional para algumas das ex-colónias como Angola e Brasil e as trocas comerciais e acordos políticos que se estabeleceram entre estes grupos de países.

Afigura-se que o sujeito colonial em construção é, na verdade, em tempos globais, o dominante e o dominado. A própria construção de teoria pós-colonial é efetivamente uma prova disso, uma vez que tendo sido vendida como um campo da ciência interpretada pelo dominado é cada vez mais apreendida pelo discurso dos antigos dominantes. Como podemos classificar estes fenómenos, homogeneização ou heterogeneização?

Ao retornarmos para o debate inicial desse tema, percebemos que muito do que se concebe por homogeneização é compreendido, por americanização, ocidentalização ou o que George Ritzer (1993) descreveu como “Macdonização”. A expansão dos produtos do cinema e da música norte-americana e o uso generalizado da língua inglesa faz crer que o mundo adotou um sistema comum de linguagens e códigos. Hopper (2007) argumenta, por exemplo, que grande parte dos estúdios de Hollywood são propriedades de empresas Japonesas e australianas. Fala-se ainda no crescimento de outras produções televisivas, como o crescimento do canal Al-Jazeera e da expansão dos mercados das telenovelas brasileiras e mexicanas. O método de fabricação *fast-food* da cadeia McDonalds tem sido referido como um exemplo de homogeneização o que, no entanto, é merecedor de críticas, dado que a própria empresa McDonald’s tem adotado, em diversos países um modelo de *glocalização*, tendo sido introduzidos pratos típicos referentes aos países em que se encontra.

Apesar de se constatar que fragmentos da cultura estão a ser globalizados, não nos sentimos ligados a uma cultura global. A verdade é que essa possível “cultura global” não preenche as nossas necessidades emocionais nem práticas das nossas

vidas. A existência desse fenómeno requer memórias supra nacionais globais que alimentem o imaginário dos habitantes de todo o mundo. Pode pensar-se que, em certa medida, na contemporaneidade, essas memórias passaram a ser inventadas, ou reinventadas, a partir da segunda guerra mundial, quando se seguiu um contrato tácito de uma nova globalidade, mais pacífica, humana e que deixasse para trás o totalitarismo, as grandes ideologias, reinventando o multiculturalismo, o cosmopolitismo e atenuando os sentimentos de intolerância entre os povos. O crescimento demográfico que se seguiu, o desenvolvimento das novas tecnologias, o movimento hippie, o processo de descolonização, a industrialização cultural, mas, sobretudo, a produção em massa da cultura Pop norte-americana ajudou a criar um imaginário global para muitas gerações. Muito poucos, hoje, conheceriam Mao Tse-Tung, Marilyn Monroe ou Che Guevara se não fosse as produções iconográficas de Andy Warhol. O mesmo fenómeno, que inventou Bruce Lee, Bob Marley, criou Woodstock, as calças jeans, a Coca-Cola, as novelas da Globo e, em tempos recentes, a Jihad islâmica.

A par da McDonização temos a Jihad islâmica e o facto marcante do 11 de setembro. Afinal o mundo não estava tão pró-americano com se julgava e as vozes dissonantes fizeram-se ouvir com gritos de terror. Se o mundo está a tornar-se tão homogêneo e cúmplice de si mesmo, o que se pode dizer do renascimento de novas etnicidades, da intolerância religiosa e de reivindicações territoriais baseadas na história, na língua e cultura? O mesmo menu global que oferece “Barak Obama como molho” também tem no seu cardápio doses picantes de Osama Bin Laden.

Relativamente ao tema da homogeneização, Burke (2009) assinala que existem sinais de emergência de uma cultura global com um pendor homogeneizador. Contudo, afirma o autor, esse não é um processo simples, no sentido de haver um estilo global único, mas sim uma homogeneização complexa em que existem diferentes estilos que competem entre si. O autor vislumbra, como resultado da dialética homogeneização ou heterogeneização, uma terceira possibilidade para o futuro da globalização cultural. Nessa terceira opção, todos nos tornaríamos biculturais, vivendo entre culturas, falando mais que uma língua, participando num mundo global ao mesmo tempo retemos o espaço local. Na verdade, essa opção já se apresenta possível, uma vez que muitos de nós vivemos em espaços culturais

transnacionais. Burke (2009) visualiza três tendências que caminham ao lado umas das outras: a tendência para a homogeneização, uma tendência para a resistência ou contraglobalização e a terceira possibilidade compreendida pelo autor como diglossia cultural. A crioulação parece ser para o autor o caminho que está a seguir a cultura, como processo de reconfiguração e cristalização de novos estilos e formas.

### **1.8. Híbrido-me logo existo**

O conceito de hibridez tem sido um conceito bastante utilizado, debatido e escrutinado nas ciências sociais nas últimas décadas. Uma das razões da sua popularidade deve-se à relevância da globalização da cultura na contemporaneidade e por acreditar-se que o hibridismo seja um dos processos mais importantes do fenómeno global. O conceito não é unânime e temo que seja apenas um sinónimo que abrande e amenize velhas designações.

O debate sobre hibridismo não é novo e surge, no campo das ciências naturais, para designar fusões genéticas entre certos tipos de plantas. No século XVIII, emergem inquietações que concernem às relações raciais travadas no novo mundo e que preocupam-se com possíveis “contaminações” das populações brancas europeias. Segundo Young (2005), os indivíduos foram avaliados segundo uma cadeia racial hierárquica do reino animal, sendo o africano posto na parte inferior da pirâmide de classificação humana.

Em 1933, Gilberto Freyre escrevia um importante clássico das Ciências Sociais, *Casa Grande e Senzala*, obra que introduziu uma visão sobre o Brasil, a forma de pensar-se a si mesmo, a sua identidade, as relações raciais e que adjetivava um novo ser humano: o mestiço. A mestiçagem, segundo Freyre, não era apenas um processo biológico, uma trilogia amorosa e dolente entre as supostas matrizes do povo brasileiro - o negro, o índio e o branco - mas constituiu um imbricado processo de construção do que supõe chamar-se cultura brasileira. Como forma de hibridismo a mestiçagem constituiu uma ideologia que é, hoje, ainda bastante atuante no campo da subjetividade e do senso comum de uso da cultura, que foi pensada e apropriada por muitos intelectuais da América Latina como o cubano Renato Ortiz e o porto-riquenho

Tomás Blanco. A suposta maleabilidade da cultura ibérica fez pensar que se Deus criou o homem, a cultura ibero-americana inventou o mestiço.

É importante perceber que, no que concerne ao hibridismo, a mestiçagem é uma proposta de invenção de um ser humano, proposta que foi tomada muito literalmente no campo racial, mas cuja extensão é bem mais ampla que ele. Não devemos confundir e resumir o hibridismo à mestiçagem. Contudo, como proposição de hibridismo, a mestiçagem estende-se e camufla-se hoje neste conceito, como alguém que se esconde por detrás do muro sem ser visto, mas sendo parte da paisagem. Atualmente, as nações europeias debatem-se com questões da mestiçagem, seja porque ela surge a partir da numerosa população de imigrantes e dos seus descendentes, seja pelos casamentos entre locais e imigrantes ou porque ela aparece pela adesão efetiva dos indivíduos a práticas não ocidentais, o que também pode ser uma estratégia de mestiçagem não racial, uma forma de reconfiguração identitária e dupla pertença. Esta relação com o hibridismo, sob forma de adesão a uma prática, pode forjar pertenças e relações de fidelidade cultural que envolve visões de mundo, ideologias políticas e religiosas que trazem contradições nas políticas de condução de uma cultura nacional hegemónica. O envolvimento com práticas culturais e desportivas como a capoeira ou práticas religiosas, como a conversão ao budismo ou islamismo, mesmo que envolvam grupos minoritários, podem quebrar a unanimidade da cultura nacional e lançar formas de pertença transnacional. O mestiço, o híbrido é um produto muito apetecível no mercado global, como veremos. Recordo a metáfora antropofágica de Mário de Andrade e o movimento modernista brasileiro. A antropofagia, como forma de crioulização, permitiu inventar um novo indivíduo que somava propriedades de quem ele deglutia, através da ingestão de proteínas e aminoácidos culturais. O excesso calórico das culturas “antropofagizadas” seria repellido, ficando apenas o que de bom cada cultura possui. Esta é uma fórmula bem interessante de vender produtos culturais no mercado global.

Canclini (2003) propõe-nos o conceito de culturas híbridas como forma de operacionalizar diferentes tipos de fusões culturais que, não tendo início no período que os autores denominaram de pós-moderno, são uma das suas marcas. O termo foi retirado da Biologia e, talvez por essa razão, foi alvo de alguma restrição por parte dos



cientistas sociais, como argumenta o autor. Contudo, Canclini adverte que “hibridação não é sinónimo de fusão sem contradições” (2003: 18).

Por hibridação Canclini entende os “processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini 2003: 20). O autor esclarece que as estruturas chamadas de discretas são resultado de hibridações e, como tal, não podem ser compreendidas como puras. Neste sentido, podemos falar da capoeira como uma prática que sofreu processos de hibridação, dado que, partindo de diferentes manifestações culturais, foi possível combinar formas diferenciadas de jogo, luta e dança. Canclini confronta-nos ainda com a possibilidade de que as fusões, que consentimos como possíveis podem ocorrer de modo não planeado mas com frequência a partir da criatividade individual e coletiva das vivências quotidianas.

Peter Burke (2009) faz um apanhado bastante significativo sobre as questões do hibridismo e relaciona-o com as temáticas da globalização, identidade e pós-colonialismo. Para o autor foi Gilberto Freire quem, de uma certa forma, inaugurou as temáticas pós-coloniais e do hibridismo entendido num sentido da mestiçagem. Burke enumera um conjunto de outros autores que trataram o tema do hibridismo como Homi Bhabha, Paul Gilroy, Edward Said, Garcia Canclini, Fernando Ortiz e destaca o facto de todos, de alguma forma, se apresentarem como sendo de origem mestiça. Para o autor, o hibridismo e os seus processos podem compreender três importantes instâncias, os artefactos, as práticas, as pessoas e alerta para o facto de tratarmos do mesmo processo, mas com diferentes significados.

1. Artefactos: combinações criativas de diferentes culturas no fazer da arquitetura, na pintura, na escultura, no *design* entre outros.
2. Práticas: podem envolver combinações culturais no desporto, na música ou na religião.
3. As pessoas: concernem a formação de novas etnicidades como os afro-americanos, nipo-brasileiros entre outros.

É importante clarificar que se entende por hibridismo um conjunto de diferentes processos de fusão em que uma das vertentes é a miscigenação, mas não só. Apesar de deixar clara a sua simpatia pelo uso da terminologia, as críticas de Burke (2009) enfatizam que o conceito de hibridismo oferece uma visão harmoniosa das

relações sociais e ignora o fenómeno da discriminação social e cultural. O autor acrescenta que o hibridismo tem um preço, sobretudo no tipo de hibridização acentuada e rápida que caracteriza os nossos tempos, que concerne a perda das tradições regionais e raízes locais.

Kraidy (2002) enumerou também críticas que se complementam às de Burke e enfatizam que o conceito de hibridismo é demasiado abrangente e serve para designar fenómenos que podem ser contraditórios, que ajuda a criar culturas de consumo para serem postas no mercado, e que é uma estratégia de cooptação, utilizada pelos donos do poder, para neutralizar as diferenças.

Existe uma variada terminologia que pode servir como sinónimo de hibridismo, sendo a mestiçagem um deles. Outros termos acessórios têm sido utilizados em áreas precisas, como sincretismo, no campo da religião, a fusão na área da música, tradução, mestiçagem e criouliização (Canclini 2003). De uma certa forma, o termo hibridismo abarcaria todos esses processos, o que o torna volátil e impreciso e, se pode ser uma vantagem, poderá ser certamente uma desvantagem.

O termo criouliização tem sido muito utilizado pelos antropólogos no que toca às práticas culturais nascidas fora do mundo ocidental, em que se inclui a capoeira. Hannerz (1996) refere que o conceito surgiu no campo da linguística, com as línguas crioulas resultantes do período colonial, e serve, atualmente para designar culturas híbridas, entre-culturas, forjadas no seio de encontros culturais nada harmónicos. Sugiro, neste trabalho, pensar que esse processo de criouliização não se fez somente nos países fora do ocidente, mas sobretudo dentre dele, mesmo que muitas vezes negado. Se a mestiçagem, a criouliização, o hibridismo são um facto fora do espaço europeu e por ele promovido, também pode-se observar sem dúvida dentro do continente europeu. Por criouliização, Hannerz (1996) compreende um processo que envolve criatividade, diversidade e inovação nas relações do centro e da periferia. O autor lança a ideia da criouliização na periferia, mas também do centro, para exemplificar que estes processos ocorrem em concomitância nos dois lados. É nosso dever e obrigação refletir sobre esses processos que opõem ou opuseram ocidentais e não ocidentais e serviram para qualificar uns de centro e outros de periferia. A pureza cultural, racial ou étnica sempre serviu como apanágio classificatório para o centro, enquanto coube à periferia ser o híbrido, o misto, o que se deixa contaminar e que,

portanto, é de baixa qualidade. Recordo que a pureza, ou no caso a suposta impureza racial no Brasil, sempre foi, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, vista como razão do subdesenvolvimento económico brasileiro. O ideal da eugenia, bastante popular no Brasil bem como as políticas de melhoramento racial, fizeram chegar milhares de emigrantes europeus a fim de branquear a população, o que dessa forma possibilitaria tornar-se uma nação do centro (Schwarcz 1993).

Almeida (2004) sugere que a ideia de criouliização tem um ponto de partida muito preciso, a escravatura e os processos coloniais e pós coloniais de invenção de novas nacionalidades. Estes processos de invenção, na maioria das vezes dolorosos de serem paridos, tencionavam fazer confluír sensibilidades culturais, raciais e étnicas das mais diversas que, no caso das Américas, envolviam populações brancas de origem europeia, populações de origem local, bem como os afro-descendentes.

No livro *The birth of African-american culture* (1976), os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price dão seguimento a um importante diálogo sobre a formação da cultura negra americana. Na verdade, o debate não era novo e envolveu, nos anos quarenta, posições extremas entre antropólogos como Melville Jean Herskovits e Franklin Frazier que, respetivamente, defendiam noções de continuidade ou rutura das culturas africanas nas Américas. Enquanto Frazier relevou o facto de as culturas negras terem sido despojadas de suas características generalizantes, Herskovits insistia nos traços comuns da cultura africana escrava e que o seu sistema de valores e heranças culturais se mantiveram de alguma forma intactos ao ponto de influenciar a cultura afro-americana. Mintz e Price, a partir do contributo do livro e do seguimento do debate sobre o tema, criaram o que ficou conhecido como o modelo de criouliização. Eles concluíram que a continuidade formal da cultura africana nas Américas é, na verdade, mais a exceção que a regra e que as formas compreendidas como remodelação e criação cultural, são mais razoáveis na interpretação das dinâmicas culturais da cultura afro-americana. Estas formulações foram também o ponto de partida de Assunção (1995) na compreensão da capoeira como uma arte crioula, resultante de remodelações e criações dos afro descendentes no novo mundo. Ao tomarmos o uso do conceito de criouliização a partir do modelo de Mintz e Price como sendo correto, concluo que Assunção tenha plena razão ao afirmar a capoeira com

arte crioula. No entanto, acentuo que no processo de difusão da capoeira para fora do Brasil e da relação entre a capoeira enquanto cultura afro-brasileira e de outras culturas nacionais, tratamos de processos de hibridação, tal como explicarei adiante, e não de criouliização.

Um dos processos estudados por Mintz e Price foi a constituição de línguas crioulas que, num senso geral, constitui a metáfora do termo criouliização. Para estes autores a formação de uma linguagem crioula foi antecederida por línguas *pidgins*, ou seja, evoluíram de formas mais voláteis para formações com estruturas sólidas e generalizáveis. Almeida (2011) adverte que as línguas crioulas, assim como a ideia do crioulo enquanto indivíduo e as suas manifestações culturais, camuflam um pensamento racializado. Contudo, não menos importante é o facto de que as sociedades crioulas criaram um espaço de acomodação entre os europeus e os colonizados, tão valioso para uns quanto para os outros. Almeida (2011) destaca ainda o facto de que o fascínio da linguística com as línguas crioulas ter também influenciado o interesse antropológico de tal ordem que o conceito de criouliização se ancorou como metáfora para os processos interculturais.

Um outro aspeto relevante da ideia do crioulo é a sua perceção enquanto identidades sociais. No Brasil o termo é pejorativo e refere-se aos negros e mulatos como tipos sociais desprezíveis e subalternos. Segundo Almeida (2011), no México os crioulos são representados como os originários da colonização espanhola em oposição aos mestiços e no Suriname trata-se de todos os indivíduos de origem africana. Para o autor é preciso diferenciar o que se compreende por criouliidade enquanto discurso identitário de formação de identidades sociais ou culturais e criouliização enquanto processo que se supõe confluir em identidades crioulas. Como se pode verificar o termo possui várias aceções e, se pode designar estruturas linguísticas, pode ainda aludir a diferentes tipos de identidades sociais e serviu como forma de pensar os processos de continuidade e rutura da cultura afro descendente no novo mundo.

Mesmo que a proposta seja demasiado ousada, convém clarificar o que entendo por hibridismo e por criouliização. Por hibridismo considero formas mais vastas e de combinações culturais e/ou raciais que podem designar situações ou

fenómenos, enquanto à criouliização concernem processos culturais mais precisos, mas de formação de uma nova cultura mais concisa e compacta na sua forma. Acentuo que o uso do conceito por diferentes autores faz menção clara à forma como as culturas negras afrodescendentes, em particular nas Américas, construíram e reconstruíram, a partir de processos criativos, novas formas culturais. Quando se diz que a capoeira, por exemplo, é uma prática de origem crioula no Brasil, estamos a querer dizer que ela se forjou por processos muito complexos, da combinação de práticas de luta ou dança trazidas por africanos de diferentes etnias, mas que passou a dar corpo a uma prática inteiramente nova, cujas origens precisas não sabemos a quando remontam. No entanto, chamo a atenção que estamos a tomar de empréstimo um modelo que serviu a cultura afro-americana e deverá ser repensado no que toca à realidade brasileira. Seja como for, assume-se que a criouliização pode envolver diferentes formas de hibridismo, mas é bem mais vasta do que ele. Do ponto de vista racial, embora não se resume a isso, o hibridismo é um parente próximo do conceito de miscigenação. Proponho que se possa pensar no hibridismo como um processo cultural próximo de uma bricolagem, na medida em os que indivíduos possam miscigenar-se sem necessitarem dos processos biológicos para tal. Trata-se de uma miscigenação por adesão a uma prática e busca de intimidade com uma cultura que alude a um certo tipo de nação ou tipo biológico. Caberá dizer que, no âmbito desta tese, advogamos a ideia de que a capoeira, como produto cultural, tem sido vendida como prática híbrida e que propõe ao indivíduo que a consome tornar-se um híbrido, por que não dizer miscigenar-se. Se assim for, parece nos que as distinções entre o centro e a periferia mundial já não se fazem, pelo menos na sua base, como relações de pureza ou não, mas estão assentes em imbricações bem mais complexas que o aparente. Não se trata de dizer que os indivíduos realizaram conversões identitárias profundas, mas sim que aceitaram que ser-se de uma nação ou país pode fazer-se mediante esquemas de reconstrução e agregação cultural com formas de colagens. Será absurdo pensarmos que um indivíduo pode, ou pensa que pode, miscigenar-se ou hibridar-se a partir da adesão de uma prática como a capoeira? Mais ainda, terá cabimento lógico pensarmos que essa adesão poderá fazer parte de uma tarefa mais vasta e deliberada dos indivíduos em querer situar-se num espaço global, mesmo que as suas vivências mais significativas se ancorem no espaço local? Ao considerarmos que essas tarefas

permeiam, de facto, os pensamentos mais profundos e existenciais dos indivíduos poderemos crer que essas tarefas são realizadas propositadamente e com um certo grau de consciência e agencialidade.

Das leituras contemporâneas sobre a hibridação parece-me evidente que Jan Pieterse (2009) é um dos maiores apologistas, por que não dizer militante, do hibridismo. Primeiro porque ele toma-o como certo e como resultado mais evidente e profundo da globalização. Depois, porque ele o encara como antídoto para um conjunto de males sociais que marcam as nossas sociedades, nomeadamente o que ele designa de diferencialismo cultural das doutrinas raciais nacionalistas. A ideia de misturar vai contra, segundo o autor, todas as doutrinas de pureza. Para Pieterse, o hibridismo subverte o nacionalismo, dado que privilegia o cruzar de fronteiras, assim como subverte as identidades étnicas que reclamam para si pureza e autenticidade.

Convém esclarecer que não se trata de celebrar e “carnavalizar” o hibridismo, na sua vertente da miscigenação, jogando-lhe confetes e serpentinas, mas de deixar claro que esse processo é um facto e faz parte das dinâmicas sociais e culturais da globalização da contemporaneidade. Será politicamente correto rechaçar o hibridismo, no seu braço ideológico do luso-tropicalismo, como sinónimo de democracia racial, como bem o faz a esquerda académica. Porém, é intelectualmente incorreto negar, na atualidade, a existência de processos de hibridação como vertente da miscigenação, uma vez que ainda decorrem nas nossas sociedades. Devemos negar que no continente europeu estes processos estão a ocorrer a pleno vapor? O que se deve deixar claro é que celebrações intelectuais à volta do hibridismo podem esconder políticas raciais de desigualdade, formas neocoloniais e acomodações sociais em relação ao fenómeno da intolerância e da aceitação da diversidade. O simples facto de sermos híbridos ou o advogarmos não nos faz menos racistas e intolerantes.

Contudo, não estou convencido que o termo criouliização esteja de todo “descolonizado” e desprovido de uma carga excessiva de eurocentrismo. Ainda que se tente com ardor, as interpretações históricas e antropológicas sobre os diferentes povos escravizados e colonizados, feitas pelos cientistas sociais europeus e americanos, padece de uma visão paternalista, colonial e superior de quem tudo sabe explicar e interpretar na melhor medida. Na verdade, dissertar sabiamente sobre os subalternos é o “ganha-pão” de muita boa gente nas universidades europeias e

americanas. Penso também não ser indicado desprezarmos o uso popular do termo que, como disse, é considerado no Brasil pejorativo e mesmo racista.

Destaco, por fim, o desconforto com o termo criouliização por pensar que, de facto, não consegue ultrapassar devidamente a sua relação com uma compreensão eurocêntrica da cultura, por possuir um pendor racializante e biológico que o aproximam da ideia de miscigenação nos termos consensuais freirianos. Contudo afirmo que, na ausência de um conceito mais adequado, me apercebo de que é de maior pertinência clarificar os processos de combinações e adequações culturais da capoeira no âmbito transnacional como sendo próximos do hibridismo, pois trata-se apenas de combinações de elementos e não de uma busca de criação de nova matriz cultural.

### **1.9. Globalização, estilo de vida e consumo**

É preciso pensar que não falamos em globalização cultural mas em globalizações culturais, como nos alerta Hopper (2007). Trata-se de um processo complexo e múltiplo e que envolve, em última análise, o fluxo de signos e símbolos que são utilizados e apropriados por muitos de diferentes maneiras para criar estilos de vida próprios, baseados no mercado cultural global. É importante recordar também que a globalização é um fenómeno fortemente ligado ao mercado e ao capitalismo e que este aspeto condiciona o fluxo, as formas de emissão e de receção dos produtos globais.

Nos saldos do mercado cultural global encontramos uma oferta excessiva de bens simbólicos. Esses bens são produzidos, hoje em dia, tanto no centro como na periferia, para serem vendidos à escala mundial quando, muitas vezes, se baseiam em ícones locais. A produção desses signos parte de uma necessidade de consumo global, é o caso da capoeira, ancorados na cultura popular nacional. No que diz respeito à capoeira, o que se está a globalizar não são apenas as técnicas corporais precisas, mas sim um conjunto de signos e símbolos inerentes àquela prática que envolve comportamentos sociais, atitudes, valores e uma forma de se posicionar frente ao mundo e aos processos que ocorrem na contemporaneidade. Em última análise, o consumo de certos tipos de produtos culturais, onde também se pode incluir a capoeira, tem também uma forte relação com a excitação física e os prazeres estéticos

(Featherstone 1995). O autor fala-nos da mercadorização dos signos e da estetização da realidade que tudo transforma em mercadoria de uso simbólico. Temos de pensar que o consumo, no caso da capoeira, pode fazer-se de vários modos: pela relação direta com os treinos, aulas, rodas e eventos, mas também, e cada vez mais, por uma larga e variada gama de outras possibilidades materiais como, por exemplo, venda de DVD's, t-shirts, CD's, calças, instrumentos musicais, entre outros. Porém, uma das formas de consumo bem mais incisiva deve-se à vida própria que ela criou nos meios virtuais, nos blogs, nos sites, nos vídeos do *youtube*, nos comentários de fóruns, na indústria cinematográfica e na publicidade. Hoje, quase todas as marcas prestigiadas já fizeram propagandas utilizando a capoeira e associando as formas de conduta da capoeira aos seus produtos, bem como uma dose de etnicidade. É preciso compreender que a produção, reprodução e consumo da capoeira não é iniciativa única e exclusiva dos capoeiristas. Esta produção é feita, sobretudo, por uma gama muito vasta de indivíduos, ligados à música, ao teatro, ao cinema, à publicidade, à fotografia e às artes em geral. A capoeira tem chamado a atenção desse largo grupo de indivíduos que, de forma diversa, se tem apropriado da prática. Também é preciso inserir, nessa parte do debate, o que compreendemos por produção, no caso da capoeira. Produzir capoeira numa compreensão mais alargada não seria somente produzir movimentos corporais novos, técnicas, mas apropriar-se dela para invenção de novas possibilidades. O uso da capoeira no cinema, no mercado musical, nas produções teatrais e de dança que utilizam elementos da capoeira, a invenção de novas formas de organizar os eventos, o surgimento das marcas de roupa de capoeira e, porque não dizer, o mercado literário académico que a capoeira fez surgir constituem formas de produzir e reproduzir a capoeira.

Para que os signos e símbolos, que constituem os bens simbólicos, sejam preparados para se tornarem rentáveis no mercado global é preciso que alguém os identifique enquanto matéria-prima, que sejam processados na cadeia produtiva e os coloquem à venda no mercado. A constituição desses produtos faz crescer a procura por “especialistas e intermediários culturais, capazes de vasculhar diversas tradições e culturas para produzir novos bens simbólicos e, além disso, fornecer interpretações necessárias sobre o seu uso” (Featherstone 1995: 39). Convém alertar que os bens simbólicos já existentes devem ser sempre reinventados para que o seu consumo se



torne perene e a representação da sua essência possa pairar sobre aqueles que os consomem.

Como se percebe, o consumo dos bens simbólicos faz-se de uma forma particular. O seu valor de uso não está contido nas propriedades físicas do produto, mas sim no seu valor subjetivo e naquilo que ativa nas nossas representações e comportamentos. Não é como utilizar um produto descartável qualquer, é bem mais profundo e complexo que isso. O tipo de consumo descrito aqui envolve “o entendimento do consumo como um projeto sociocultural e moral” (Duarte 2009). Não se trata, como salienta Alice Duarte, de perceber o consumo como um projeto estático e de racionalização económica, mas que envolve uma dimensão criativa, simbólica e identitária dos consumidores e do encontrar modos de vida singulares. A possibilidade de que milhares de indivíduos, no mundo inteiro, consumam, em tempo real, vídeos, canções, roupas de capoeira, ou outros produtos, faz pensar na existência de uma “comunidade imaginada” de consumidores, no âmbito global, e alimenta a sua existência pelo consumo. Lembramos que a construção de estilos de vida faz-se pelo consumo alargado de bens materiais e simbólicos que contêm signos e símbolos atuantes nas construções identitárias de indivíduos e grupos.

#### **1.10. Globalização, etnicidade e consumo**

O termo etnicidade, tal como globalização e outros conceitos das Ciências Sociais, fazem hoje parte do vocabulário popular. Os ditos “produtos étnicos” constituem parte do mercado e do consumo habitual dos indivíduos. Os produtos de beleza étnicos, por exemplo, são uma gama de produtos, como champôs, sabonetes, entre outros, que circulam no mercado e são apetecíveis a diferentes segmentos sociais, incluindo aqueles que não se incluem no grupo étnico a quem o produto se destina. Compreende-se que “o étnico passou a substituir o termo exótico, estranho, não branco ou, em linguagem simples, raro e diferente” (Sansone 2007: 10).

O mundo global pôs à disposição das sociedades o que Sansone (2007) denomina de um “banco de símbolos”, que oferecem aos indivíduos possibilidades infinitas de construções identitárias e de se afiliarem a certos estilos de vida e

subculturas juvenis. O autor advoga que as construções identitárias têm sido feitas, nesse campo, através do consumo de mercadorias de produção étnica.

É consensual entre pesquisadores e praticantes que a capoeira deve ser pensada como uma prática de origem afro-brasileira. O prefixo afro tem sido largamente utilizado para designar diferentes práticas de origem africana, embora quase nunca se saiba, no que toca a estas práticas, delimitar o que há de africano de facto e de que aspeto das culturas africanas se está a falar. O afro está presente nos blocos carnavalescos de Salvador, blocos afro, nas religiões, Candomblé e Umbanda, mas também na origem da capoeira e do samba. Contudo, o termo afro é muito impreciso, no sentido de referir-se à cultura africana de uma maneira geral, sem que se possa datar de que período da cultura africana se está a falar ou, mesmo, de que parte de África ou que grupo étnico africano se está a referir. Será mais acurado pensar que o afro refere-se à cultura da diáspora africana no novo mundo e não a um sentido essencial de África. Para alguns que pensam a cultura afro no campo do ativismo político e cultural não será bem assim, o afro representa uma supra identidade a ser resgatada, ancorada na memória, corporal em muitos casos, e na tradição que, supostamente, veio do continente negro. Para Sansone (2007: 134) o afro “é um termo que representa um estilo de vida, que incorpora elementos da “África” ou da cultura africana na formação da identidade negra e na vida quotidiana”.

Uma das criações literárias académicas contemporâneas mais importantes, saídas da intelectualidade negra da diáspora africana, foi *O Atlântico Negro* de Paul Gilroy (2001). Para além de debater temas da pós-colonialidade e do hibridismo, o livro criou um termo que traz a consciência da existência de um espaço transnacional baseado num território líquido, como o Oceano Atlântico. Suscita ainda imaginários de uma passagem dolorosa da diáspora africana no mundo inteiro, mas também, como se descreve no livro, aborda a reinvenção da cultura negra nos locais onde ela se fez escrava.

Goli Guerreiro faz referência a uma “terceira diáspora africana” como um “deslocamento de signos – textos, sons e imagens – provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra. Potencializado pela globalização eletrónica e pela web, coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas - ícones, modos, músicas, filmes, cabelos, gestos, livros” (Guerreiro 2010: 11). Segundo a

autora, a primeira diáspora teria ocorrido com o tráfico de escravos para as Américas, a segunda diáspora seria as migrações voluntárias do povo negro e a terceira não mais uma deslocação física, mas sim de um repertório de signos e símbolos que constituem o atlântico negro. É um facto que esse fluxo existe e que preenche o imaginário global que se alimenta desses elementos para vários fins, sendo a produção cinematográfica sobre a capoeira, por exemplo, um dos veículos do qual trataremos mais adiante nesta tese.

A indústria do lazer tem desempenhado um papel determinante na disseminação da cultura afro, incorporando alguns dos seus aspetos, seja para impulsionar a venda de certos produtos, seja para aproximar fatias da população negra que acederam às camadas sociais mais abastadas. Nessa perspetiva, a cultura afro sempre foi alvo de exotismo e apetecível ao mercado, sobretudo no que diz respeito ao mercado fonográfico. Em muitas práticas culturais afro-brasileiras, caso das religiões e da capoeira, tem-se falado em reafrikanização como movimento de limpeza ou purificação dessas práticas em busca de referências mais africanas. Na prática, esse movimento pode significar a utilização de dialetos africanos, cujos cursos (Ioruba e línguas Banto) têm sido muito procurados, bem como o uso de canções, indumentária e alimentos africanos nos rituais (Sansone 2007; Capone 2004). Segundo Capone (2004), a busca por essa África idílica nas religiões afro-brasileiras não é de hoje e, desde os primeiros congressos afro-brasileiros até à intervenção de intelectuais negros, como Edson Carneiro, tem surgido a necessidade de reaver e reconstruir os vínculos rompidos com a cultura africana. No que toca à capoeira, a busca pela africanidade pode passar pelas canções, mas sobretudo, como afirma Granada (2004), pela afirmação de uma linhagem de mestres, caso da escola FICA<sup>4</sup> de Capoeira Angola, que faz remontar a sua filiação e parentesco com Mestre Pastinha e o africano Bentinho que o ensinou. Neste grupo de Capoeira Angola, segundo Granada, a busca da tradição e pureza africana reforça-se pela ligação que possuem com intelectuais e ativistas do movimento negro americano. Se retomarmos o debate sobre a pureza cultural e a formação de centros e periferias, assume-se que, para setores da sociedade como o movimento negro da diáspora africana, a centralidade está na busca da pureza das suas práticas, no que nelas se pode encontrar de mais original, enquanto

---

<sup>4</sup> Fundação Internacional da Capoeira Angola.

para uma certa fatia do mundo ocidental poderá ser tornar-se híbrido ou mesmo assumi-lo de uma forma perentória.

É importante perceber que, embora esse movimento de busca da África - de pureza à vinculação a uma tradição - tenha sido concertado por ativistas e simpatizantes da cultura afro, tem sido apropriado de diferentes maneiras e serve como apanágio de revitalização da própria capoeira no mercado cultural global. A capoeira obviamente não é um produto como um sabonete, uma camisa ou um champô, mas está no mercado como os outros produtos, possui marcas que a comercializam e tem as suas próprias formas de publicitar-se. Aguça a curiosidade perceber que estratégias os capoeiristas brasileiros e não brasileiros, de vários segmentos da capoeira, utilizam a sua contextualização no mercado de consumo global e como diferentes elementos da capoeira e da cultura afro-brasileira são ativados ou desativados para fazer frente às necessidades desse mercado.

Existe um conjunto de jargões populares na capoeira, como a malandragem, a ginga de corpo, o dendê, o Axé e a mandinga que constituem, a meu ver, os principais ingredientes de consumo dos que praticam a capoeira. Todos esses conceitos dizem respeito a um repertório de aprendizagens comercializadas no pacote de vendas da capoeira, das aulas, de eventos e de rodas e, no âmbito deste trabalho, guardarei uma atenção especial à mandinga, conceito veiculado na capoeira e nas religiões afro-brasileira que tem tido destaque nos documentários de sucesso sobre a capoeira.

### **1.11. Uma comunidade global**

A construção das comunidades de capoeiristas é também tema de debate desta tese e o dilema que expomos aos leitores. Advoga-se, na presente pesquisa, que o processo de transnacionalização da capoeira para fora do Brasil, em particular na Europa, fez-se pela construção da comunidade de praticantes e de como essa comunidade foi sendo inventada e encarada no espaço local, bem como “nativizaram” a capoeira, tornando-a inteligível e popular fora do Brasil. Depara-se, contudo, com uma questão central: a de saber-se como essas comunidades se construíram, se existem de facto como comunidades e mesmo o que se pretende dizer com comunidades da capoeira.

É ponto assente entre os praticantes que fazem essa arte que existe uma “comunidade da capoeira” e que essa comunidade sendo local é imaginada como global. Que laços unem essas comunidades? Que ligação cimenta as relações entre os praticantes no interior dessas comunidades? Serão elas espaços fixos? Como se movem os indivíduos dentro dessas comunidades? Existirá uma só comunidade ou comunidades? São algumas das questões que tencionamos analisar.

Tomamos de empréstimo a proposição de Anderson (2005) quando nos fala das comunidades imaginadas. Não será despropositado de forma alguma pensar a capoeira, fenómeno de escala mundial, como uma comunidade ou comunidades, que se imaginam à semelhança de uma nação. Anderson explica a sua posição da seguinte maneira: “É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa nação, mas ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (Anderson 2005: 25). A década de 90, como veremos, transnacionalizou os grupos de capoeira e fez com que um grupo de praticantes pudesse existir e adequar-se a várias realidades nacionais, mesmo que possuindo um centro geográfico, nalguns casos, ancorado em território brasileiro, local de residência do mestre. Por si só um grupo forma uma comunidade de indivíduos que, a um nível simbólico, partilham símbolos, formas de jogar, repertórios de movimentos comuns, formas de organizar a orquestra que rege a roda de capoeira, bem como um mito e uma história comum que remonta a um fundador e uma linhagem. Imaginar a comunidade da capoeira envolve vários aspetos, em particular os de ordem temporal e espacial. Temporal, como dissemos, permitiu reconstruir a história do grupo como uma linhagem, à semelhança de uma origem familiar e consanguínea que remonta a um fundador, regra geral um mestre conhecido e de renome. Essa perspetiva biográfica do grupo faz ainda pensar num repertório de histórias que se tornam contos ou fábulas e narram situações de jogo e de roda de membros míticos no interior do grupo. Mesmo que boa parte dos membros do grupo não tenha visto ou tomado parte dos factos, recordam-no como uma memória viva e constitutiva da comunidade. A perspetiva espacial da comunidade enfatiza as ramificações do grupo, num país ou no mundo, ou mesmo a possibilidade de que, no mais remoto lugar do globo, possa ter alguém que pratica capoeira.

Falou-se anteriormente do fenómeno das novas tecnologias, diversos *sites*, *blogs* e das redes sociais que, em tempo real, permitem dar a conhecer o que ocorre em qualquer parte do mundo e possibilita aos praticantes formarem paisagens digitais, rodas virtuais onde se debate e joga, num sentido metafórico, outros jogos da capoeira. A esse respeito, Marchesi (2012) formula um conjunto de questões importantes que enfatizam a relação entre a globalização e a digitalização da capoeira e como a capoeira se modificaria nesse novo ambiente mediático. Por mediação da capoeira Marchesi compreende os deslocamentos da capoeira no ciberespaço, enquanto a globalização representaria o seu deslocamento pelo mundo. A autora considera que esses dois processos são intrínsecos e concomitantes. Ao mesmo tempo que os capoeiristas transportavam a capoeira nos seus corpos, a fim de ensiná-la em diversas partes do globo, já a capoeira era transportada nos media, através da TV e do cinema.

Embora não seja o objeto central desta tese tratar dos sistemas digitais e mediáticos especificamente, reconhece-se que eles representam uma forma interessante de imaginar a comunidade e de vivê-la mesmo que, no seu modo mais efêmero, pareça invisível, irrelevante e pouco significativa. Destacamos também que é uma reflexão central desta tese pensar que a globalização da capoeira deu-se não somente pela generalização das suas técnicas corporais, mas sobretudo e, principalmente, por formas subliminares à sua prática, atitudes e comportamentos que concernem às suas vivências e que perspectivamos como sendo a exportação da mandinga, aspeto que será melhor debatido mais adiante. Como veremos, a exportação da mandinga, entendida de maneira preliminar e para fins didáticos como o comportamento e trejeito específico do capoeira, fez-se em grande parte pelo cinema.

De retorno à comunidade, Cohen (1985) faz-nos pensar sobre a dimensão simbólica que a constitui. O autor recorda-nos que trata-se de um conjunto de pessoas que partilham algo em comum que os diferencia de outros grupos. A comunidade implicaria assim similaridades e diferenças. Cohen, entretanto, centrar-se-ia nos limites territoriais (*boundary*), mesmo que simbólicos, dessas comunidades como espaços fixos e rígidos de vivência relacional do grupo. Contudo, uma crítica atenta a essa visão permitir-nos-ia dizer que o que caracteriza a comunidade, em particular as

que tratamos, não é a sua forma em jeito de território, mas sim as relações que se estabelecem e como são estabelecidas. Tão pouco as semelhanças entre os membros existem à partida e poderão até não ser criadas e não constituir razão, no interior das comunidades de praticantes de capoeira, para que se estabeleçam relações de proximidade. As relações de confiança e trocas serão, provavelmente, os agentes genéticos da constituição comunitária. Vejo particularmente as comunidades como círculos concêntricos em que, no centro, encontram-se mais semelhanças, ou melhor, busca-se uma maior similitude entre as ações, visões e perspetivas do coletivo e à medida que se afasta desse centro a partilha de traços comuns torna-se mais rarefeita e não necessariamente obrigatória. A existência de círculos mais afastados do centro não significa dizer que trocas significantes não sejam feitas nesses dois extremos, uma vez que as trocas e os intercâmbios dizem muito sobre a constituição das comunidades.

Deve recordar-se também que se trata, no caso das comunidades de capoeiristas, de uma comunidade de consumidores, daí a importância das trocas. Se por um lado as trocas podem ser materiais, como a venda de CD's, DVD's, instrumentos musicais ou outros, podem ainda ser de ordem imaterial, que concernem às formas de conceber as técnicas e jogos, formas de ver e de idealizar a capoeira e de combinar os seus diversos rituais.

### **1.12. Etnografias da capoeira**

Se considerarmos a etnografia apenas como um conjunto de narrativas e observações sobre um determinado fenómeno, então pode-se afirmar que as etnografias da capoeira começaram com autores cujo pendor folclorista era notório, como Edson Carneiro, Arthur Ramos, Manuel Quirino e Câmara Cascudo, muito embora as suas narrativas estivessem endereçadas à religiosidade afro-brasileira e à cultura africana no Brasil, em que se incluía a capoeira. No entanto, é com Waldeloir Rego (1968) no *Ensaio etnográfico da Capoeira Angola* que se faz a primeira etnografia estruturada sobre a capoeira.

Nas duas últimas décadas têm surgido muitos trabalhos etnográficos relacionados com a capoeira no campo transnacional, a cujo olhar tenciono dar maior relevância neste texto. Uma parte destes autores são não-brasileiros nascidos nos

países que se dispuseram a pesquisar sobre a capoeira e, sendo eles também praticantes, alguns estudaram os grupos em que já estavam inseridos.

No entanto, é preciso referir que o estudo da capoeira no contexto global é um interesse recente que se inicia a partir do ano 2000, ou seja, no século XXI quando a capoeira já estava largamente difundida fora do Brasil. Trabalhos anteriores que se tornaram clássicos como Vieira (1995) e Reis (2000) centraram-se no Brasil, realizados por brasileiros e serviram de base para pensar a capoeira no contexto exterior. Julgo que a explicação para o recente interesse para com a capoeira fora do Brasil deriva de várias razões, entre elas: o crescente destaque internacional da capoeira; a visibilidade que adquiriu na imprensa, nos programas de televisão e filmes; a renovação geracional de praticantes no Brasil que possui formação académica; o engajamento e ativismo cultural de alguns praticantes e, no que toca os não brasileiros, um desejo de aprender mais sobre a capoeira e explicar a chegada do fenómeno em seus países de origem.

No que se refere à forma de construir estas etnografias, destacaria os trabalhos etnográficos de Lewis (1992) e Downey (2005) como um novo ciclo de proposições sobre como etnografar a capoeira, muito embora os mesmos se tenham centrado em exclusivo sobre o tema da capoeira Angola na Bahia. O que há de interessante nestes trabalhos é a perspetiva teórica da sua análise, respetivamente ancorada na semiótica no caso de Lewis e na fenomenologia no caso de Downey. Estas aproximações permitiram construir narrações etnográficas que enriqueceram os textos com uma componente simultaneamente descritiva e interpretativa que ajudou a visualizar melhor os factos observados. No meu trabalho em particular, sem ancorar-me em rótulos indevidos, penso situar-me algures entre as perspetivas destes dois autores por compreender que há uma leitura semiótica dos símbolos e signos e de perceber os seus significados, ao mesmo tempo que há uma perspetiva da participação e apreensão do conhecimento através dos sentidos, da tateabilidade, da audição, do sentir e da apropriação pelo corpo.

Na introdução desta pesquisa destaquei os trabalhos de Monica Aceti (2011), Menara Guizardi (2011), Daniel Granada (2013) e Fábio Fernandes (2014). A eles acrescentaria o trabalho feito por Kasia Kobolwska (2009). Socióloga polaca, estudou a capoeira na Polónia tomando como base o seu próprio grupo em Varsóvia, o grupo Beribazu e, na sua tese, ressalta aspetos da metodologia qualitativa de cunho



interpretativo como algo de suma importância para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre o tema. Delamont e Stephens (2008), que estudaram a capoeira no Reino Unido, produziram um conjunto considerável de artigos sobre a capoeira, baseados numa observação contínua e entrevistas semiestruturadas, mas tendo em conta, principalmente, a participação ativa nas aulas, treinos e rodas. O conceito de *habitus*, adotado de Pierre Bourdieu (1974), serviu aos autores britânicos como forma de perspetivar uma etnografia sensorial nos moldes de Loic Wacquant (2002), no seu estudo sobre o boxe. Menara Guizard (2011), que estudou a comunidade madrilena de praticantes de capoeira, procurou compreender a capoeira como objeto de uma antropologia que capturasse as dinâmicas globais e locais e que desembocava na produção de paisagens étnicas. Lauren Griffith (2010) estudou os praticantes de Capoeira Angola, oriundos dos Estados Unidos, que partiram em peregrinação pelo Brasil em busca do contacto com a capoeira Brasileira. Na sua investigação, a antropóloga americana diz ter sido de grande valia a perspetiva de uma antropologia reflexiva e que valoriza uma participação efetiva com o grupo e uma forte componente de observação participante. Para a autora, o uso do corpo como instrumento de pesquisa no projeto como o dela, na capoeira, é condição indispensável para se compreender a realidade na sua relação com a teoria. O que há em comum nestes trabalhos é o facto de, como tenho dito, terem sido conduzidos por praticantes de capoeira, nalguns casos seguindo os seus próprios grupos. Para além disso, observa-se que o corpo é um elemento imprescindível no que toca à observação. A participação nas aulas, eventos e rodas pressupõe uma estada ativa junto aos membros e o uso do corpo como suporte da aprendizagem e do entendimento do fenómeno estudado.

No entanto, à medida que me aproximo destes trabalhos no fazer etnográfico a partir de uma etnografia com base na vivência corporal e das teias de relações dos capoeiristas entre si, distancio-me em alguns aspetos analíticos do material colhido no que toca a compreensão dos fenómenos no campo social. Na grande maioria dos casos, os autores centram-se sobre aspetos da capoeira, sua performance e relações interiores e nunca numa análise que pretende relacionar dinâmicas sociais, políticas económicas e culturais dos países estudados em relação com a capoeira - que, se ajudam a compreendê-la no contexto transnacional, mais ainda proporcionam conhecimento sobre as realidades sociais locais. A capoeira parece existir como

fenómeno resumido a si mesma, sem que haja uma realidade social exterior que pode ser melhor compreendida através da capoeira e que pode também ser mobilizada para dar melhor compreensão à capoeira. Um outro aspeto que distancia o meu trabalho das demais teses é o fato de ter privilegiado uma perspectiva comparativa entre dois países, escolha que também recairá sobre o trabalho de Aceti (2011) e Granada (2013). Acrescentaria a este esforço o facto de, no meu trabalho, realizar uma tentativa de relacionar aspetos históricos, políticos e sociais para compreender a capoeira enquanto fenómeno social que, se é influenciado pelas dinâmicas sociais locais, também as influencia.

### **1.13. Possíveis etnografias da capoeira no contexto das artes marciais**

Penso ser importante explicar o porquê de debater-se a pertinência da capoeira no campo das artes marciais e que implicações teóricas e metodológicas podem trazer para esta pesquisa. Estas implicações teóricas e metodológicas constituem a razão central pela qual trago este debate, aparentemente irrelevante, para as páginas da tese. Convém deixar claro que a categorização da capoeira, enquanto arte marcial, tem o inconveniente de realizar um enquadramento limitante, uma vez que a capoeira está bem para lá de uma simples arte marcial e pode ser conceituada de outras formas. Contudo não pude ignorar o facto de que ela pertence ao quadrante das lutas, mesmo nas suas formas mais tradicionais e que, no campo dos estudos sobre as artes marciais, ela tem sido preterida como referência e como termo de comparação com outros desportos de combate.

Muitos autores das Ciências Sociais, tais como Assunção (2005) e Lewis (1992), têm considerado a capoeira como uma arte marcial, salvo as suas peculiaridades e segmentos. Convém realçar, em primeiro plano, que a compreensão dos praticantes sobre a capoeira, nos grupos estudados, remete para a sua representação como uma luta. Muitos dos praticantes destes grupos foram e são praticantes de outras artes marciais e chegaram à capoeira por via de outras lutas. Os filmes de artes marciais foram importantes para eles, como veremos, no processo de escolha da capoeira como arte marcial. Tendo começado noutros tipos de lutas, alguns dos líderes dos grupos utilizaram os seus conhecimentos prévios de ensino e prática de outras artes para dinamizarem e difundirem a capoeira e os seus grupos. Assim como a capoeira na

sua origem resultou da junção de várias formas de luta e dança, e foi refeita nos anos 30 com a introdução de técnicas de outras lutas, ainda no presente semelhante prática continua ativa, com o adicional de que também as outras lutas foram influenciadas por ela. As artes marciais, em particular as orientais, constituíram uma grande indústria e, como tal, utilizaram as diferentes estratégias do mercado capitalista para se difundirem e crescerem. Estas estratégias também foram e são utilizadas conscientemente pelos capoeiristas, tirando partido de conhecimentos que concerniam às suas vivências e observações noutros desportos de combate.

A noção de Artes Marciais é controversa, em particular na capoeira, e tão pouco é consensual entre os estudiosos dos desportos de combate. Paul Bowman (2010) refere, a título de exemplo, que na realização de um estudo patrocinado pela UNESCO sobre as artes marciais no mundo, a falta de consenso dos estudiosos sobre um conceito de trabalho comum acerca das artes marciais acarretou o encerramento da pesquisa. Contudo, existe um conjunto de proposições gerais que permitem caracterizar as Artes Marciais.

A compreensão de Jones (2002) sobre as Artes Marciais levou-o a pensá-la a partir de comportamentos estilizados e que podem obedecer a um modelo geral designado por um conjunto de características. Entre essas características destacam-se:

1. A ênfase no contacto físico e no combate que pode envolver o uso dos pés e das mãos. Eventualmente, em alguns segmentos da capoeira, como a capoeira Angola, esse contacto pode ser diminuto, o que contudo não diminui o grau de marcialidade do jogo. Diz-se na capoeira que “não se joga contra o outro, mas com o outro”, o que não é inteiramente verdade nalgumas circunstâncias, mas que constitui um facto na capoeira.
2. O ritual é um elemento fundamental em qualquer segmento da capoeira. Ele envolve a organização da orquestra, de instrumentos necessários à roda, a condução dessa orquestra, o repertório de músicas, bem como os comportamentos durante o jogo. Vertentes mais ortodoxas da capoeira visualizam a existência e a importância do ritual de diferentes formas, argumentando que, em alguns casos mais do que outros, esse ritual é mais claro e vivido do que em outros segmentos.

3. A técnica, repetição e treino. Como prática corporal a capoeira requer treino, simulações de técnicas individuais ou em pares. Em alguns casos utilizam-se rodas treinos, em que situações reais de jogo são simuladas no âmbito da aula.
4. Entretenimento. No caso da capoeira esse entretenimento dá-se pelas diferentes formas que a roda de capoeira pode assumir, particularmente na sua vertente de demonstração e performance pública. No passado, bem como no presente, as apresentações para fins turísticos, em teatros e ginásios, constituíram uma forma de entretenimento para o público que podia assistir a situações de risco propositadamente coreografadas.
5. A busca por uma força interior. Essa busca por uma energia interior nas Artes Marciais orientais era expressa por um caminho em busca de uma espiritualidade mais elevada, concebida por alguns como um estado Zen. Na capoeira essa busca a longo prazo não é deliberada e intencional, sendo que tende a pensar-se na aquisição da mandinga e do axé como momentos de êxtase do praticante.

Jones (2002) irá, por fim, deixar claro que não necessariamente todas as características serão observadas, mas se a maioria delas estiver presente, certamente tratar-se-á de uma Arte Marcial. Devo destacar que existem outros aspetos que, no entanto, distanciam a capoeira das artes marciais no seu formato clássico: um deles é o facto de não haver claramente vencedores nem vencidos, uma vez que esta determinação é bastante subjetiva. Vencer ocasionalmente na capoeira pode passar apenas por mostrar ao outro que se poderia ter finalizado o jogo com uma técnica eficaz e não efetivamente executá-la. Um outro elemento a enfatizar é o acompanhamento musical da capoeira, que pode tornar a luta num jogo ou numa performance teatral ou dramática, conforme Lewis (1992).

O desafio metodológico de tratar as artes marciais começa na constatação do que elas foram e se tornaram, como são praticadas e de que forma podemos buscar e apreender as informações necessárias para a construção das nossas pesquisas sobre o tema. Devo deixar claro que o enquadramento da capoeira, enquanto uma arte marcial, de nenhuma forma a reduz no conjunto de outras possibilidades que ela apresenta e possui. Mesmo quando realizada de maneira lúdica, ela não deixa de ser uma arte marcial, cujo fim neste caso, pode ligar-se com a diversão e o

entretenimento. Enquadrá-la como arte marcial, como se pode constatar, tem sido uma das estratégias dos capoeiristas para expandi-la, difundi-la e fixá-la a nichos de mercado. Não obstante, existirão outras tendências que se prendem a diferentes segmentos, representações e compreensões da capoeira.

Será pertinente destacar a importância do corpo e a sua relação com as artes marciais e a afro-brasilidade, a ela supostamente inerente. Por que fazê-lo? Como se poderá verificar, o corpo do capoeira é o corpo que dança, que luta, que canta e que performatiza a cultura, o corpo que se deixa possuir por divindades ou recusa a sua possessão. Quando se fala em afro-brasilidade, fala-se na construção de um corpo identitário híbrido que, no contexto transnacional, se expressa por uma performance dos praticantes. É através do corpo que os praticantes, principalmente os não brasileiros, mostram a sua intimidade com a cultura cuja assimilação só pode ser feita e exteriorizada pelo corpo. Sódré (2002), numa biografia sobre o mítico mestre Bimba, falará sobre o mestre utilizando a metáfora de um corpo de mandinga, como recetáculo de algo que se anexa à sua identidade. Corpo de mandinga é um corpo treinado e instruído para exteriorizar reações dentro e fora da roda. Ao mesmo tempo, é um corpo revestido pelo sagrado que o protege e se faz possuidor de forças extrassensoriais que se utilizam na roda.

Se compreendermos a capoeira, mesmo nas suas mais variadas vertentes, como uma arte marcial, é imprescindível o uso do próprio corpo como suporte de apreensão do *ethos* que envolve o grupo e os indivíduos que a praticam. Loic Wacquant (2002), no seu estudo sobre o boxe, advoga que existe um *capital corpo*, como sendo o conjunto de potencialidades que o corpo pode desenvolver ao longo do seu treino como pugilista. Esse capital vem da percepção que o boxeador possui na vivência do seu próprio corpo, mas que só poderá ser apreendida e percebida inteiramente pelo pesquisador ao tornar-se um praticante, condição sem a qual não lhe será possível sentir plenamente o que sentirá um verdadeiro lutador. Devido à sua inserção no mundo do pugilismo, Wacquant qualificou a sua pesquisa como sendo uma participação observante, em que seria possível, exposto a uns longos anos de treinos, “deslizar melhor para dentro da pele do boxeador” (Wacquant 2002: 24). O autor acentua, contudo, que foi necessário anexar a observação e a participação, entrevistas em profundidade, bem como a história de vida dos seus parceiros de treino

que constituíram objeto de estudo. Acrescento que, no meu trabalho, tomei de empréstimo a proposta do autor, sendo que a pesquisa que passou, em grande parte, pela participação ativa nas vivências dos capoeiristas locais, também anexou a componente de entrevistas em profundidade que, não tendo sido aqui apresentadas no formato usual de histórias de vida, foi concebida como tal.

Contudo, é necessário ultrapassar a visão do corpo como suporte de identidades sociais apenas, mas como constructo que articula sentidos e significados cosmológicos (Viveiro e Castro 1996). Um possível corpo de mandinga na sua vertente mágico-espiritual é um corpo que relaciona dois espaços cosmológicos, o do sagrado e o do profano. É também o corpo da performance, da expressão, em que umas das vertentes é sua exterioridade como identidade social - no caso da capoeira, afro-brasileira e, portanto, crioula. Esta afro-brasilidade do corpo do capoeirista estava circunscrita à legitimidade do corpo de pele negra e, por força dos processos globais, abriu-se aos não negros e mestiços através da expressão do corpo enquanto performance de uma cultura. Não é importante se um pai ou mãe de santo é branco ou branca e o mesmo para um capoeirista; o que interessa é como ele ou ela performatizam com intimidade a cultura incorporada através da gestualidade e da teatralização.

Fazenda (1996) fala-nos de um corpo natural, ideia advinda do meio artístico da dança e da busca por seus profissionais de uma nova expressividade mandatária do seu tempo. A ideia de um corpo natural surge como forma de desconstranger o corpo, libertá-lo de ditames do enclausuramento e do artificialismo a que estava relegado na dança clássica como o Balé. Isadora Duncan, a dançarina protagonista desta mudança, no início do século XX, propõe uma dança que seria mais espontânea, liberta, emotiva e mais próxima de um tipo de expressão corriqueira do andar, correr e saltar. Por trás desta inovação estava a ideia de que se tratava de movimentos “naturais”. Segundo Fazenda (1996), por naturais compreenda-se também uma relação entre o ser humano e a natureza. Contudo, existia um conjunto de proposições políticas de alinhar o corpo com o seu tempo e com a cultura americana contemporânea. Estão subjacentes à noção de corpo ideais como a liberdade, antiexclusão social e democracia.

Nos anos 60 e 70 do século XX, a ideia de um corpo natural retoma fôlego, engajada na improvisação e na espontaneidade. No entanto, para os protagonistas

desta busca, a aquisição de um corpo naturalizado poderia ser obtida através de métodos e, em particular, pela incorporação de práticas, formas, valores e significados, ou seja, de um *habitus*. “O *habitus* naturaliza o corpo, conferindo-lhe a capacidade de realizar gestos, movimentos e ações sem que, e de cada vez que os realiza, tenha consciência da forma como o faz, tal como acontece com a linguagem.” (Fazenda 1996: 148).

Esclareço que a busca por um corpo natural na capoeira não é, tal como na dança, uma busca estética. Apesar de se situar algures entre a dança, o jogo e a luta, a capoeira é uma Arte Marcial que tenta combinar a estética com a eficiência e a marcialidade. Adiciono que os diferentes segmentos da capoeira se regem por buscas diferentes que concernem a maneira de ver a própria capoeira, bem como o contexto da sua formação e devir social. Como tal, a busca de um corpo natural na capoeira é a busca com uma relação telúrica e ontológica das suas raízes. Não é na verdade uma busca obcecada, embora constante e tangível apenas num plano imaginário. Não existe na capoeira a preocupação estética de performatizar-se em consonância com seu tempo, com valores sociais da sua época, muito embora exista um conjunto de valores de ordem libertária que ela tenta propagar. Trata-se de valores que se julgam essenciais e da sua natureza intrínseca e mitológica, de uma luta ou dança nascida para libertar os negros da escravidão. Se pensarmos de forma aprofundada neste valor mitológico de uma luta ou dança que pretende libertar o ser humano, falamos de um corpo negro romântico, porém guerreiro, e de uma busca idílica de qualquer ser humano em qualquer época da humanidade. No entanto, antecipo que, na pesquisa dos grupos de capoeira em Portugal e na Polónia, foi possível verificar que as preocupações sociais dos atores envolvidos estariam presentes na forma como eles tencionavam projetar a capoeira nas suas sociedades, o que é indiretamente uma maneira de se projetarem socialmente.

De volta ao corpo de mandinga é preciso afirmar que se trata de um corpo racializado e em muito envolvido na ideia da democracia racial brasileira. Um corpo que propõe consensos raciais e interculturais como princípio mercadológico nas ofertas globais. Trata-se de um corpo mercadoria apetecível aos gostos mundializados.

### **1.14. O trabalho de campo e as metodologias utilizadas**

A minha partida para o campo não se fez com grandes dificuldades, uma vez que eu já reunia um conjunto vasto de informações sobre os grupos estudados, seja porque os tinha estudado numa fase anterior no mestrado em Sociologia – caso do grupo Capoeirarte no Porto – seja porque já tinha feito um contacto anterior com o grupo UNICAR, na Polónia, em visitas e participações, em treinos e rodas. Foi esse contacto prévio que me fez, em parte, optar por acompanhá-los. Como praticante e tendo acompanhado um grupo de capoeira na pesquisa anterior, não hesitei em pensar que, tal como os demais colegas cujos trabalhos dei a conhecer anteriormente, também eu deveria integrar-me o quanto possível no grupo, tendo em conta que o corpo do pesquisador como recetor de experiências e de memórias é, sem dúvida, uma ferramenta de trabalho valiosa, sobretudo por se tratar do estudo de uma arte marcial. Grande parte do tempo despendido com os membros dos grupos envolveu as atividades efetivas do coletivo, como aulas, treinos, rodas e eventos. Contudo, nem todo o trabalho se resumiu a isso. Ao longo do tempo e à medida que fui estabelecendo relações de proximidade, interessei-me individualmente pelos meus interlocutores, pelo que pensavam, pelo modo como viam as sociedades em que estavam, as suas relações familiares, profissionais e pessoais. Nem sempre foi possível estabelecer essa proximidade com todos, mas com os que partilharam as suas vidas comigo pude observá-los bem mais atentamente. Através dessa ligação pessoal de que vos falo, não foi difícil perceber também que estes indivíduos são membros de uma sociedade, cujas conjunturas política e económica estão em franca reconstrução. Não foi necessário muito tempo para ver que a capoeira era um mote para falar da biografia de pessoas, lugares e sociedades em mudança. Por essa razão, mantive-me atento a tudo o que me poderia ser útil e relacionável com o que se estava a passar nos grupos, na capoeira e nas sociedades em que estavam inseridos. Tudo me pareceu valioso e observável, mesmo que aparentemente nada tivesse a ver com o assunto em causa: a capoeira. Assim sendo, precisei de recorrer a uma metodologia flexível que pudesse captar momentos distintos em situações diversas em que, nalguns casos, eu estava desprovido dos instrumentos elementares de registo, como o gravador, a câmara fotográfica ou o caderno de campo, embora, mais tarde, tudo fosse meticulosamente anotado. As conversas informais, a participação nos grupos de pares,



o “bate papo” furtivo no fim do treino, o programa de televisão, a leitura do jornal diário, tudo isso de alguma forma me poderia sugerir algum tipo de *insigth*. De uma maneira mais sistemática, a observação participante foi fundamental enquanto técnica, aliada às gravações de entrevistas, nalguns casos em profundidade, e às anotações no caderno de campo.

Seja como for, apesar de seguir um conjunto de procedimentos e técnicas básicas que julgo ser as que melhor me serviram, senti algum desconforto, afinal a academia tem as suas liturgias e quem sou eu para quebrar com os seus mais preciosos dogmas. Por essa razão resolvi, preferencialmente, consultar os manuais no campo da etnografia para certificar-me do que estava a fazer. Hammersley e Atkinson (1995) aludem a questões iniciais do fazer etnográfico que se coadunam com os princípios que estabeleci, entre os quais o facto de que o trabalho etnográfico não pode ser inteiramente programado, uma vez que a sua prática está recheada de situações inusitadas. Tomei com seriedade a sugestão deixada em *Os argonautas do Pacífico*, em que Malinowski (1997) sugere que um pesquisador deve ter sempre em conta a revisão das suas hipóteses - relevando as evidências do campo - sem as quais o seu trabalho não faria sentido. Entre as questões levantadas pelos autores Hammersley e Atkinson destaco algumas que me pareceram pertinentes durante a pesquisa.

Somente quando senti que tinha acesso fácil junto do grupo é que selecionei e solicitei algumas pessoas para que me concedessem entrevistas. No caso do grupo Capoeirarte, esse trabalho foi mais facilitado, dado que já tínhamos um contacto prévio e o objetivo era atualizar entrevistas com pessoas previamente entrevistadas e realizar mais observações no momento atual do grupo. Se por um lado esse trabalho foi mais facilitado em Portugal, na Polónia encontrou alguns entraves iniciais, visto que era preciso dar-me a conhecer melhor, comunicar e identificar as pessoas-chave que me poderiam ajudar a aceder a informações importantes sobre o grupo, os chamados de “*gatekeepers*”. No que toca às entrevistas, a seleção inicial dos entrevistados recaiu sobre aqueles que estavam mais próximos e disponíveis, sendo que, num processo posterior, pude selecionar, destacando categorias como género, idade, tempo de prática da capoeira e de permanência no grupo, entre outros fatores. Atendendo a uma observação de Hammersley e Atkinson, foi possível constatar que nem sempre os

entrevistados e observados estão acessíveis, nem certamente quando queremos e o tempo todo. Tão pouco os contextos desejáveis para observação estão nas condições que gostaríamos, daí ser premente adaptar-se a situações e eventualidades.

Um outro aspeto importante relaciona-se com o facto de optar por deixar claro, logo à partida, que a minha presença se devia à realização de uma pesquisa e que, em alguns momentos, eu desejaria entrevistar as pessoas do grupo, embora tivesse deixado que isso se fizesse naturalmente, em especial no caso da Polónia.

Relativamente à observação participante, senti, ao longo do tempo, a necessidade de contribuir com os grupos, dando um retorno positivo do que havia recebido. Esse contributo passou por colaborar nas aulas, projetos e eventos que o grupo tencionava desenvolver. Nalgumas circunstâncias a colaboração foi cautelosa, pois não era minha intenção interferir no andamento do grupo, discordando dos seus líderes ou imiscuir-me em decisões que não eram do meu cabimento intervir. Hammersley e Atkinson chamam a atenção para um conjunto de situações em que a colaboração do pesquisador não abonou a favor da pesquisa e alertam que ser cooperante com os seus interlocutores nem sempre pode ser apreciado. Em última análise é preciso pensar na importância de estabelecer o que Silva chama de “rede de campo”, “como um conjunto de relações sociais que o antropólogo estabelece com as pessoas pesquisadas e que permite a realização do trabalho etnográfico” (Silva 2006: 32). Para o autor, que estudou as pesquisas antropológicas realizadas nas religiões afro-brasileiras, é pouco provável que o pesquisador possa permanecer plenamente neutro sem de alguma forma interferir com o desenrolar dos factos.

No que concerne à maneira de conceber a metodologia, tal como em outras situações, pareceu-me interessante pensar numa perspetiva de uma etnografia multissituada relevando os seis aspetos adotáveis a essa pesquisa: seguir as coisas, as biografias, as pessoas, as narrativas e histórias, bem como os conflitos que envolvem as situações sociais. Uma vez que somos parte do mundo que estudamos, pareceu-me congruente pensar o processo etnográfico desse trabalho como sendo reflexivo. Esta reflexividade compreende-se ao perceber-se que a pesquisa é o resultado de um conjunto vasto de influências, porque não dizer da forma como o pesquisador se vê a si próprio e aos outros e no dever de assumir que a pesquisa tem consequências, em particular na construção do objeto.

Assim sendo, do ponto de vista teórico e metodológico desejo sumarizar que, mesmo sendo uma instância subjetiva, me fiz na prática um utilizador do conceito da etnografia multissituada, tal como foi acima explanado. Para além do caderno de campo, optei por realizar entrevistas de longa duração, tendo em conta a construção de histórias de vida. Ressalvo que os resultados destas entrevistas aparecem com longas passagens na tese e têm a função de centrar-se na fala dos interlocutores e deixar que seus discursos sejam mais fluidos. Tomei como base os trabalhos de Almeida (2000) e de Granjo (2004), em que se repartem longas passagens e falas retiradas do campo com comentários intercalares. Este formato pareceu-me abonar a favor do tipo de material que por mim foi recolhido.

## Capítulo II

### 2. Introdução

Neste capítulo tentar-se-á debater aspetos históricos da capoeira realçando, para tal, passagens que me parecem mais elucidativas para os argumentos que estão a ser enredados. Recordo que a História da capoeira confunde-se em inúmeros momentos com a História de outras práticas culturais de origem afro-brasileira, como o samba, a Umbanda e o candomblé. Curiosamente, todas estas práticas que enumerei são, hoje, consideradas parte visceral da construção da identidade nacional brasileira. Será importante, desde já, adiantar uma questão crucial que guia este capítulo, sem a qual fará pouco sentido enumerar recortes históricos: Quais os elementos e os fatores relevantes da História da capoeira que permitiram construí-la como um produto cultural apetecível para o consumo global e que facilitaram o seu processo de transnacionalização?

A temática da historiografia da capoeira está envolta em debates muito acesos e tem arregimentado interlocutores de diferentes áreas. É comum que os protagonistas destes debates sejam também eles praticantes e ativistas de um ou outro segmento da capoeira, mas também, em alguns casos, militantes políticos e ativistas culturais interessados em questões raciais e de género. Se este facto é real para os que escrevem sobre a capoeira no presente, também o era no passado, uma vez que escritores e folcloristas que trataram da capoeira nos seus rascunhos literários, desde o final do século XIX, como Annibal Burlamarqui, Coelho Neto e Plácido de Breu eram também capoeiristas e estavam engajados em diferentes debates sobre a cultura no Brasil. Não é tarefa fácil, talvez nem desejável, abster-se desse diálogo, razão pela qual irei expor os meus pontos de vista, mesmo que sujeito a críticas.

Falar da capoeira no Brasil é, entre outras coisas, dissertar sobre a realidade racial brasileira e de como as práticas relacionadas com a cultura popular podem ser cooptadas pelas elites para representar uma certa forma de ver e pensar a identidade nacional. Se isto foi válido para a capoeira no Brasil também o foi para artes marciais como o Judô, o Taekwondo, entre outras, nos seus respetivos países de origem. Mas não só, veja-se como as práticas do sagrado - caso hoje das religiões afro-brasileiras -

constam desse pacote, bem como do “*kit*” exportação da brasilidade no mercado mundial.

De um certo ponto de vista, a História da capoeira, em particular a partir da década de trinta no Brasil, é a história da construção de um produto cultural “*for export*”. Participaram neste processo de mercadorização um conjunto vasto de atores como o Estado, os intelectuais, os políticos, os cineastas, os escritores, os artistas e também os Cientistas Sociais. Falar da capoeira, sobretudo no respetivo período e no presente, é também falar da modernização brasileira feita de baixo, pelas camadas populares que bem souberam aproveitar os contextos conjunturais da História brasileira. O que separará o prestigiado arquiteto Óscar Niemeyer, construtor de Brasília, de Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional? O que diferencia Villa Lobos, grande compositor brasileiro, de Mestre Pastinha, criador da Capoeira Angola? Qual a importância de Glauber Rocha, cineasta brasileiro, criador do Cinema Novo no Brasil, frente ao Mestre João Grande, um dos mais antigos mestres de Capoeira Angola ainda vivo e a residir em Nova Iorque? Todas estas personagens fizeram parte da construção do Brasil, embora posicionados em áreas, camadas sociais e escalas de valores completamente diferentes.

## **2.1. As origens da capoeira**

É interessante verificar o quanto hoje se tem colocado com maior premência a pergunta fundamental sobre quais as origens da capoeira. O facto de haver, entre os capoeiristas e estudiosos, a necessidade e apetência em problematizar o tema da origem parece-me bastante revelador sobre o interesse dos mesmos em debater o estado da capoeira hoje, mais do que ser possível responder à singular e intangível pergunta: De onde ela vem? Parece-me ainda que, por mais que se busque a resposta a pergunta irá ainda permanecer. No entanto, constata-se que, se assim é, qual a razão de fazer a pergunta? Ora, advogo que a pergunta deve continuar a ser feita, embora desacredite numa resposta pronta e de fácil inteligibilidade. Porém, tal como está posta agora, as possíveis respostas falam muito mais de como se quer a capoeira hoje, do que como ela poderia ter sido no passado. Sobre o tema das origens, Muniz Sodré

(2002) referiria que determinar quando e onde tudo começou não tem grande importância, o valioso mesmo é saber quais as perguntas e questões que geraram a capoeira e que a mantêm em franca expansão. Contudo, é comum em qualquer livro, tese ou dissertação sobre a capoeira uma tentativa de explicar as suas origens. Não fugirei à regra.

Em 1968, Waldeloir Rego escrevia o livro *O Ensaio Etnográfico da Capoeira Angola*, considerado por alguns a “bíblia da Capoeira”. Trata-se de um dos mais importantes registos sobre a capoeira na Bahia, com inúmeras indicações e pistas, que ainda hoje possuem grande pertinência e foram resgatadas por outros autores. Sobre as origens da capoeira, Rego diria que: “tudo leva a crer que seja uma invenção dos africanos no Brasil” (Rego 1968: 31). Noutras passagens o autor tenta elucidar como se deu essa invenção, acentuando a capacidade da população afro-descendente de reter aspetos culturais diferentes, bem como da sua intrínseca criatividade. Diria Rego que:

*[...] a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns a todos que a praticavam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com seu aperfeiçoamento, modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muitos deles e também o desenvolvimento social e económico da comunidade onde se praticava a capoeira.* (Rego 1968: 35)

Uma das abordagens mais originais sobre as origens da capoeira veio de Lewis (1992). O autor explica que o debate sobre a origem está diretamente relacionado com sérias questões de identidade e que, no Brasil, pode envolver políticas raciais de poder, discursos contra-hegemónicos, racismo e imperialismo cultural. Para Lewis há um consenso na forma de ver as origens da capoeira: ela envolve o Brasil e a África, ainda que não seja possível caracterizar em detalhe os legados de cada um. Corajosamente ele argumenta que não pode haver neutralidade neste debate e que ele próprio não se manteve imune às tensões que envolvem o tema. Contudo, no que toca à origem, o autor argumenta que uma terceira possibilidade terá sido sempre excluída e tão pouco ninguém ousaria defendê-la: a de que a capoeira poderia ser Lusa. Como nos alerta Lewis, há um conjunto de contribuições portuguesas para a capoeira e cita, como exemplo, as músicas em português e a referência aos santos católicos. Será que

alguém ousaria pensar em realizar um projeto de pesquisa intitulado “As raízes lusas da capoeira”? Certamente não seria politicamente correto.

Foi concluído no ano de 2013 o projeto *As Raízes Angolanas da Capoeira*, desenvolvido por uma equipa de pesquisadores e liderada pelo Historiador Matthias Assunção. Matthias é também o autor de um dos mais importantes compêndios historiográficos sobre a capoeira na atualidade - *Capoeira: The History of afro-brazilian marital art* (Assunção 2005). O livro é um dos *Best Sellers* de venda da literatura sobre a capoeira e é citado em teses e dissertações por todo o mundo. Chama a atenção o facto de ter sido publicado apenas em língua inglesa e não ter, ainda, nenhuma edição brasileira.

O projeto *As Raízes Angolanas da Capoeira* teve início no ano de 2010 e o seu produto final foi lançado em formato de vídeo, produzido pela equipa e, parcialmente, financiado por colaboradores que participaram na angariação de uma campanha de fundos na internet. Um dos objetivos principais desse projeto é, se bem compreendi, identificar as formas de luta ou dança que, em Angola, podem ter sido geradoras da capoeira no Brasil e perceber o grau de continuidade ou rotura nas técnicas de lutas e combate, bem como dos rituais que, hoje, formam o jogo da capoeira tal como o conhecemos. Num artigo recente sobre o projeto, Assunção (2012) reitera as suas posições iniciais sobre a origem da capoeira, corroborando no sentido de que seja vista como uma arte crioula, ou seja, de criação dos afro-descendentes no Brasil e refuta possíveis origens monogénicas aliadas a uma só prática de origem africana. O seu argumento procura afastar-se de possíveis essencialismos em conceber a arte da capoeira como uma prática imutável, pura e homogénea, desde a sua possível origem africana.

O projeto de pesquisa culminou com o documentário *Jogo de Corpo: capoeira e ancestralidade* e apresenta, segundo os seis idealizadores:

*Um mosaico sedutor de jogos de combate dos dois lados do atlântico. Jogo de corpo é a história do Mestre Cobra Mansa que procura entender sua herança afro-brasileira e, em particular, a ancestralidade de sua arte, a capoeira. Jogo de corpo*

*conta uma história de jogos de combate, dança e músicas que conecta Brasil e a África, desde o tempo da escravidão até o presente.*<sup>5</sup>

Verifiquei que grande parte do discurso veiculado pelos membros da equipa dirigia-se no sentido de constatar diferenças e semelhanças nas lutas-danças estudadas em Angola, durante o projeto, e a capoeira na atualidade. Se era utilizado o berimbau, se o formato do jogo era recriado em forma circular, se havia palmas, se os movimentos eram de alguma forma parecidos, relevando sobretudo aspetos exteriores e visíveis da performance corporal e do ritual. Os comentários feitos por pessoas, que visionaram as imagens sem edição, apontam para alguns aspetos mais subtis. Consta que para alguns deles as semelhanças não são tanto o conjunto das técnicas utilizadas ou a forma de construir o ritual, mas sim os trejeitos dos participantes, o modo como dissimulam os movimentos, as estratégias, os objetivos, bem como combinam, luta, dança e jogo numa conjugação do que hoje se chamaria de mandinga. Assunção concordará com essa ideia, embora não a associe com as imagens que captou no campo, referindo: “[...] ao meu ver, uma das características indubitavelmente africanas da capoeira é justamente essa combinação, ou ambivalência, entre jogo, dança e luta, e também sua associação e interação intensa com ritmo e cantos”. (Assunção 2012: 4).

Segundo o autor, existem três formas de narrar as origens da capoeira. A primeira seria uma perspetiva afro-cêntrica, em que se assumiria que a capoeira seria africana e implica a existência de continuidades com a cultura africana e muito poucas roturas. A narrativa mestre da origem africana, segundo Assunção (2012), seria muito antiga e o autor indica que ela teria sido disseminada pelos próprios africanos escravos no Brasil, mas também por intelectuais que estudaram a cultura negra no início do século XX, como Manuel Querino, Édson Carneiro e Artur Ramos. Na década de sessenta desse mesmo século, o artista português Albano Neves e Sousa, radicado em Angola, pintou um conjunto de aguarelas e desenhos retratando o Engolo, forma de luta e dança angolana também observada pelos pesquisadores do projeto *As Raízes Angolanas da Capoeira*. O artista luso influenciou nitidamente a tese africanista, pois durante a visita ao Brasil contactou com Mestre Pastinha, eminente figura da capoeira

---

<sup>5</sup> Nota introdutória da capa do DVD divulgada nas redes sociais.



no Brasil, e Câmara Cascudo, conhecido folclorista brasileiro, que, tendo dado a conhecer as suas gravuras, feitas a partir de performances e rituais de combate em Angola, realizou uma clara associação à capoeira, dando margem a uma interpretação monogénica da capoeira, com origem no Engolo. Esta forma de luta e dança Angolana, de acordo com Neves de Sousa, estaria associada à passagem para a puberdade feminina e o vencedor da contenda poderia escolher a sua noiva sem ter de pagar o dote<sup>6</sup>. Contudo, a pesquisa feita por Assunção desmente esse aspeto antes disseminado entre os praticantes. Conforme o historiador, o mérito dessa visão seria de relativizar um certo pendor nacionalista no que toca às formas de narrar a origem da capoeira.

A segunda forma de narrar as origens da capoeira foi compreendida por Assunção como sendo de cariz nacionalista. Essa narrativa teria surgido na década de trinta do século XX, durante o Estado Novo, no Brasil, na gestão do então presidente Getúlio Vargas. Durante este período existia uma política deliberada de valorização do nacional e de construção identitária nacional, que passou por cooptar práticas populares, como o samba, as religiões afro-brasileiras e a capoeira. Num encontro mítico entre Getúlio Vargas e Mestre Bimba, criador de um importante segmento da capoeira, o então presidente teria declarado que a capoeira representaria a verdadeira luta nacional brasileira. É importante deixar claro que, quando afirmamos que a capoeira é brasileira, esse é um discurso corrente, quer irreleva-se os elementos da cultura africana e enfatizar a contribuição brasileira, do mestiço e do mulato.

Uma terceira via, que segundo o autor, é mais condizente com o estado das pesquisas e ajuda a ultrapassar as dicotomias das duas versões anteriores e ver a capoeira como uma arte crioula, ou seja, afro-brasileira. Ao mesmo tempo que se chama a atenção para as continuidades acentuam-se também roturas, mas, acima de tudo, afirma-se a criação original de povos africanos no Brasil.

Um dos principais interlocutores de Assunção no debate sobre as origens da capoeira tem sido T. J. Obi, académico de origem africana que editou, em 2008, o livro

---

<sup>6</sup> A palavra dote poderá não ser a mais adequada. Trata-se do que na antropologia britânica se designa de *bridewelth* como uma espécie de trocas intrafamiliares que possuem um valor simbólico e social. Tem correspondência ao Lobólo na África do Sul e em Moçambique.

*Fighting for honor: African Martial traditions in the Atlantic World*. Obi foi um dos poucos pesquisadores a ir ao campo, em África, verificar *in loco* a hipótese do Engolo e afirmar perentoriamente que a capoeira teria sido originada nesta forma de luta e cerimónia angolana aventada por Neves de Sousa.

O que tem esse debate a ver com o tema desta tese? Na verdade, até há bem pouco tempo não se questionavam um conjunto de dogmas ou mitos (Assunção e Vieira, 1998), que foram reproduzidos pelos praticantes sobre as origens da capoeira. A necessidade de estudar, debater e compreender os aspetos subliminares dos discursos correntes é recente e surgiu, precisamente, no momento em que a capoeira está no auge do seu processo de transnacionalização. Coincidência ou não, é curioso verificar que o surgimento dessas preocupações coincide com o atual estágio do processo de internacionalização da capoeira, onde começa a surgir uma geração de professores, contramestres e mestres não brasileiros e que há, por vezes, como constatei em campo, alguma tensão entre os brasileiros e não brasileiros que ensinam a capoeira fora do Brasil. Ocorre também no momento em que segmentos da capoeira, como a Capoeira Angola, ganham maior proeminência mundial e surge ainda no período em que o governo brasileiro resolve, reeditando antigas políticas, dar relevo à capoeira como Património material e imaterial do Brasil. Corresponde ainda a um período da História brasileira de grande intervenção no quadro geopolítico mundial em que se reeditam, no Brasil, mas também, nos espaços lusófonos, geografias luso-tropicalistas de harmonia racial baseadas no modelo fictício brasileiro. Como diria Assunção, o discurso africanista tem o seu mérito, que é o de relativizar o peso do discurso nacionalista e por que não dizer da carga freiriana que gera falsas democracias raciais vendáveis em produtos como a capoeira. Apesar de, tal como o historiador admitiu, ter o mérito de combater o discurso nacionalista brasileiro exacerbado e que elimina a história do povo negro no Brasil, não se pode deixar de apontar uma crítica no que toca à forma como tem sido levado adiante o projeto *As Raízes Angolanas da Capoeira*. Os efeitos da pesquisa acentuam demasiado o discurso afro-cêntrico e não consegue desenlaçar-se, apesar do notório esforço, de uma certa forma de essencialismo ingénuo e “naïf” de querer ver nas práticas africanas como o Engolo - ainda que as evidências mostrem o contrário - aquilo que não são. Mais ainda,

a pesquisa sobrevaloriza setores da capoeira aliados do discurso africanista e que são, na verdade, os mesmos que se apropriaram dum conjunto de ideias que estão na motivação da pesquisa: verificar se a capoeira é africana. A pesquisa parte de vários pressupostos, entre eles admite subliminarmente que a origem da capoeira é angolana e que lutas como Engolo estão relacionadas com a sua génese, mesmo que a relatividade dos factos possam negá-lo, em parte. Se por um lado desmonta mitos, cria e reforça outros. Em forma de discurso indireto, os resultados legalizam visões de que a capoeira Angola é representante fiel da capoeira dos afro-descendentes enquanto formas mais híbridas, como a capoeira Regional, seriam versões desportivizadas, embranquecidas e desprovidas de raízes africanas, portanto impuras e portadoras do discurso nacionalista.

O debate sobre a cultura afro-brasileira no geral, as suas origens e transformações teve sempre maior incidência sobre os temas da religiosidade. Sansi-Roca (2007) argumenta que o afro-brasilianismo como forma de pensamento aglutinou, durante muito tempo, cientistas sociais como Roger Bastide, Pierre Verger, artistas como Carybé, escritores como Jorge Amado, entre outros, interessados em debater a pureza da cultura afro-descendente no Brasil, opondo, por exemplo, formas religiosas sincréticas como a macumba carioca ou a Umbanda do Candomblé, considerado como uma pequena África no Brasil. Os mesmos protagonistas deste debate também iriam afiliá-lo à capoeira, tomando alguns segmentos como mais “puros”, enquanto outros como mais híbridos, portanto “impuros”. De uma forma subliminar, o tema continua ainda muito presente nos nossos dias.

Ademais o tema encaixa-se noutra discussão relevante a que se atém esta tese, a criouliização. A este respeito Assunção (2012) argumenta a favor da criouliização como processo intrínseco relativamente ao surgimento da capoeira, sendo uma arte crioula. O autor tem como suporte as teses de Mintz e Price (1976) e o modelo de criouliização que tenta explicar as novas criações culturais afro-descendentes nas Américas. Assunção insinua que o termo crioulo provavelmente é de origem portuguesa e faz alusão à ideia de criar algo novo e, não propriamente, de fundir elementos anteriormente existentes. Segundo o autor, as críticas ao conceito de criouliização colocam ênfase demasiada nas ruturas e invenções e não nas

continuidades da cultura africana. Assunção refere que estes processos de criação não significam a perda de africanidade, pelo contrário, ampliaram as possibilidades de criação de uma cultura mais ampla neo-africana. Julgo que estes processos servem para explicar a formação inicial da capoeira, não são úteis para pensar o processo atual em que diversas culturais mundiais contactam com a capoeira e repensam as suas dinâmicas. Como se poderá adiante ler, grande parte dos elementos estruturais hoje exportados para o mundo são os mesmos que foram criados pelos Mestres Bimba e Pastinha na década de trinta no século XX, no Brasil, tendo sido apenas readaptados aos contextos locais.

Num artigo intitulado “Capoeira: de arte negra a esporte branco” de Alejandro Frigerio (1989), o autor enumera um conjunto de mudanças técnicas e estéticas que, segundo ele, descaracterizaram a capoeira enquanto cultura negra. Entre as mudanças descritas pelo autor estão: a diminuição da teatralidade e da malícia em detrimento da maior objetividade do jogo; uma mudança estética dos movimentos que configura uma conceção de beleza ocidentalizada; a falta de complementaridade do jogo, em que não se joga com o outro, mas mais contra o outro; uma ênfase na marcialidade pugilística em que os golpes são mais rápidos e traumáticos e, por fim, uma diminuição da importância do ritual. Frigerio confronta estas mudanças com as que ocorreram com a Umbanda ao longo do século XX e tenta demonstrar como “as mesmas forças sociais foram acionadas nos dois casos, principalmente um impulso para o “enbranquecimento” das expressões culturais negras” (Frigerio 1989: 86). O autor, porém, admite que existem “muitas Umbandas”, umas mais africanizadas que outras, e sugere o mesmo para a capoeira. Por fim, o autor afirma que estas mudanças caracterizam uma visão evolucionista da sociedade, em que o saber popular é substituído pelo saber técnico e científico, compreendido como propulsor de mudanças e atualizações históricas.

Defendo que este processo, a que alguns chamaram cooptação ou embranquecimento, tem, na verdade, perdas e ganhos e correrá o risco de ser compreendido apenas como uma cooptação e nunca como um movimento consciente e estudado dos grupos subalternos.

Não foram poucas as vozes que, de alguma forma, acentuaram uma herança africana diversa para a capoeira, como Assunção (2005), Reis (2000), Rego (1968), Abib (2004), mas pensada no âmbito da escravidão no Brasil. No entanto, deve ter-se em conta que se tratava de várias Áfricas e de vários Brasis, como ainda hoje o são. A invenção crioula da capoeira era desde já transétnica, no sentido de reunir diferentes grupos de origem africana e diferentes práticas de dança ou luta.

Sobre o chapéu da designação capoeira, em finais do século XIX e início do XX, subsistiram várias práticas, desde o Estado do Pará até ao Rio de Janeiro, cujas técnicas corporais apresentavam eventuais afinidades, mas tinham construções diferenciadas. Se existiu algo em comum entre elas, e mesmo no pós década de trinta com a criação da Capoeira Angola e Regional, e até na fase posterior de nacionalização da capoeira baiana e posterior internacionalização, creio que deve ter sido o elemento de dissimulação do jogo, o que hoje se entende por mandinga. Esse elemento de dissimulação não é propriamente uma técnica corporal, tão pouco algo que se revela com facilidade, mas um possível elemento intrínseco da cultura africana, e essa poderá ser a linha que coze as possíveis raízes angolanas da capoeira ao atual processo de internacionalização da capoeira. Na minha perspetiva e tal como tentarei demonstrar, está-se a globalizar a malícia, a mandinga da capoeira, mais do que simples e unicamente as suas técnicas corporais de jogo e luta. Será importante dizer que essa “mandinga” é, na verdade, uma construção em que participaram diferentes atores, entre eles, obviamente, os próprios capoeiristas.

## **2.2. Capoeira, capoeiragens e vadiações...**

Durante muito tempo diferentes autores, como Araújo (1997), Soares (1994), Rego (1968), entre outros bem anteriores, centraram-se na procura das origens do vocábulo capoeira, na tentativa de verificar, se nessa busca, encontrar-se-ia as origens da capoeira no Brasil. Rego dedicaria um capítulo inteiro sobre o assunto e enumeraria várias possibilidades, entre elas de que se tratava de uma palavra de origem tupi, que poderia significar um mato, relva baixa, ou estaria associada ao nome de uma ave, entre outras possibilidades.

A verdade é que o vocábulo capoeira serviu durante muito tempo para designar um conjunto muito vasto de práticas que tinham em comum a luta corporal, com ou sem acompanhamento musical, e por ser praticada por afro-descendentes no Brasil (Assunção 2012). O mesmo facto ocorreu com a música negra brasileira, durante algum período, em que os seus ritmos eram chamados genericamente de batuque (Tinhorão 1998). A historiografia recente da capoeira regista a sua existência em vários estados do Brasil, quase sempre associados aos valentões, a arruaças, a brigas e ao crime. Esta mesma historiografia desmonta alguns mitos, ao demonstrar a ativa presença de mulheres na capoeira lado a lado com os valentões e arruaceiros das ruas. Oliveira e Leal (2009) estudaram a capoeira no Estado do Pará e traçaram um perfil bastante peculiar do capoeira valentão que se pode encontrar noutros estados do Brasil. Como sempre, a capoeira estaria relacionada com outras práticas culturais e confundir-se-ia com, segundo Oliveira e Leal, os Mestres do Boi Bunbá<sup>7</sup>. No entender de Dias Júnior (2010), até uma boa parte do século XIX e início do século XX, o Boi Bunbá esteve ligado à capoeira e a presença de capoeiristas neste folguedo justificava-se pelas brigas que ocorriam nos encontros de saída pública dos grupos de brincantes. O mesmo autor diria que as contendas entre os participantes do Boi Bunbá se deviam também “a resquícios ancestrais das guerras intertribais” (Dias Júnior 2010: 84), entre os afro-descendentes presentes na prática do Boi Bunbá. Conforme Tinhorão (1998), na cidade do Recife a capoeira estaria ligado ao Frevo<sup>8</sup>, que teria surgido com os capoeiristas e os seus gingados e rasteiras aplicados nos desfiles das duas mais famosas bandas militares do Recife, em finais do século XIX.

Dias (2009) revela que, no ano de 1890, em Salvador, no Estado da Bahia, a cidade possuía cerca de 174 412 habitantes e destes apenas 32 % constituía a população de cor branca, o que indica que os demais eram negros, mestiços e mulatos. Assunção (2005) notifica que existiam circularidades na cultura negra no Brasil como um todo, em particular na Bahia, local de maior aporte da população negra. Essa circularidade permitiu que o negro frequentasse as rodas de batuque, samba e o candomblé. Rego (1968) refere-se à ligação entre o candomblé e a capoeira na Bahia, afirmando que a capoeira em nada dependia do candomblé ou das suas práticas, tal

---

<sup>7</sup> Prática cultural e folclórica de Belém do Pará associada às festas juninas.

<sup>8</sup> Tipo de dança típica do carnaval pernambucano.

como refere sobre o afoxé<sup>9</sup>, vertente exterior e popular do candomblé, cuja saída às ruas possui implicações de ordem litúrgica. Rego, contudo, explana longamente sobre a participação dos capoeiras baianos, do início do século, com o candomblé e explica que alguns deles eram filhos de santos, possuíam cargos ou tinham estreita ligação com a prática religiosa de matriz africana. Muitas das contendas entre os capoeiristas eram resolvidas com *ebós*, trabalhos espirituais feitos pelas mães ou pais de santos. Muitos desses diferendos poderiam envolver ocupação de locais para treinos, performances turísticas, disputas por contactos com órgãos do estado, entre outros. Alguns autores como Reis (2000) e Assunção (2005) sugerem que a relação entre a capoeira e o candomblé é bem mais íntima do que parece. Reis explica que o ato de se benzer, antes da entrada da roda e do jogo, e tocar o solo remete à religiosidade africana em que o sagrado está no chão. Assunção refere que a possível ligação entre os berimbaus utilizados na orquestra da Capoeira Angola – gunga, médio e viola<sup>10</sup> – teriam uma relação, inversa no caso, com a função musical dos três tambores – rum, rumpi e lê – utilizados no Candomblé. O autor advoga ainda que algumas das músicas utilizadas na capoeira são oriundas do candomblé de caboclo como da Umbanda.

Seja como for, a capoeira baiana era conhecida pela ludicidade da festa do largo, das festividades religiosas domingueiras, pela cachaça dos botecos ao domingo, tudo isso era motivo para vadiar. Outras designações poderiam também aludir ao jogo da capoeira, como vadiação e capoeiragem, que expressavam as diferentes atmosferas e ambientes de camaradagem entre os praticantes. Tendo apreciado as festas populares, em Salvador, Ruth Landes (2002) produziu uma bela descrição do que poderia ser uma roda de capoeira naqueles tempos:

Dois capoeiras estavam agachados diante dos músicos. Um deles o campeão Querido de Deus, cujo nome de batismo era Samuel. Era alto, mulato, de meia-idade, musculoso, pescador de profissão. O seu adversário era Onça Preta, mais moço, mais magro. Querido de Deus balançava os quadris enquanto encarava o adversário, mostrando-lhe os dentes, e avaliava as suas possibilidades. A luta envolvia todas as partes do corpo, exceto as mãos preocupação exigida pela polícia para evitar danos. À medida que os movimentos se moldavam à música, eles se movimentavam numa

---

<sup>9</sup> Afoxé, vertente popular do candomblé extensiva ao carnaval e folguedos populares de rua.

<sup>10</sup> Usualmente costuma-se chamar a orquestra da capoeira de bateria. A bateria da Capoeira Angola, hoje bastante difundida noutros segmentos, utiliza três berimbaus, conhecidos como gunga, médio e viola. Cada um com um papel rítmico diferenciado na roda. Regra geral o Gunga é o berimbau principal que é tocado pelo mais velho ou o organizador e guia da roda.

sequência lenta, como de sonho, que mais parecia uma dança que uma luta. (Landes, 2002: 150-151)

No Rio de Janeiro, tal como em Salvador, o cais do porto era o ambiente de circulação dos capoeiristas, malandros e sambistas do início do século. Em finais do século XIX ocorre na capital carioca o fenómeno das Maltas de Capoeira. As maltas eram grupos de negros e mestiços, cativos ou libertos, que aterrorizavam a urbe com as suas ações de disputa de território, prática coletiva da capoeiragem. No cenário de finais do século XIX destacam-se duas importantes maltas: as chamadas Nagoas e as Guaiamus, que eram o resultado da junção de várias outras maltas menores. Alguns aspetos importantes distinguem estes dois grupos. Das características assinaladas por Soares (1994), destaca-se que os Nagoas eram na sua maioria de origem africana, utilizavam o branco como símbolo grupal representativo, a sua religiosidade estava associada aos cultos de origem africana e ocupavam as partes centrais da cidade. Os Guaiamus ocupavam a parte pantanosa da cidade, morada do crustáceo semelhante ao caranguejo, chamado de guaiaumu, e eram predominantemente mestiços que já utilizavam a língua local e cujos cultos religiosos possuíam um cariz sincrético. Ferreira (2007: 32) enumera um conjunto de *nuances* relativamente ao aspeto étnico dos grupos, que, segundo a autora, podiam influenciar as rivalidades entre os mesmos, podendo não ser estas as principais causas. A cor da pele era um elemento de distinção, em que o tom de pele mais claro, que significava um sinal de mestiçagem e aculturação, era tido como superior aos escravos que, tendo um tom mais escuro, eram qualificados como socialmente inferiores. Também a condição civil do indivíduo podia relegá-lo a uma posição social subalterna, como o facto de ser escravo, liberto (alforriado) ou nascido livre. Os escravos africanos, por sua vez, eram propriedade de comerciantes de baixa condição social, enquanto os mestiços pertenciam às classes mais altas e nobres. Ocorre que, entre os africanos de origem, a pertença étnica era clara razão de orgulho e possivelmente causadora de disputas.

Em 1850 entrava em vigor a proibição do tráfico de escravos, sendo que em 1888 estava abolida a escravatura. Este facto possibilitou a intensa entrada de emigrantes europeus no Brasil que, em 1881, eram mais de 215 mil, entre portugueses, italianos e alemães (Ferreira 2007: 35). A condição escrava, argumenta a autora, era muito próxima do emigrante, cujos barcos de vinda para o Brasil, na época,



eram os mesmos que haviam transportado os negros escravos em tempos. O número de portugueses, detidos por capoeira, era muito representativo da presença lusa nas maltas. Para Soares (1994), a explicação desse facto, conforme já dissemos, devia-se ao forte intercâmbio com a população pobre da cidade (negros e mestiços), a partilha dos mesmos locais de moradia, os cortiços, e das mesmas condições de vida e trabalho. Por vezes, como nos diz Soares, “assistiam às mesmas festas, usavam as mesmas roupas e morriam das mesmas doenças” (1994: 65). Soares aventa uma possibilidade de similitude entre dois tipos sociais distintos que guardavam entre si fortes semelhanças, o negro e mulato brasileiro e o *fadista* português. Segundo ele, o *fadista* era um personagem clássico da crónica policial lisboeta, que se caracterizava não apenas pelo canto do fado, mas pela predileção pelos ambientes noturnos, pela boémia, frequentada por vagabundos, prostitutas e marinheiros, e pelo uso hábil da navalha, instrumento de grande valia dos capoeiras, supostamente introduzido entre eles pelos imigrantes lusos. Tanto o negro e mestiço brasileiro como o *fadista* português eram um subproduto do meio social urbano do século XIX, que subsistia na marginalidade citadina. Existiam ainda, segundo o estudo que temos referido de Soares, alguns emigrantes portugueses oriundos de famílias abastadas que tomaram parte nas práticas da capoeira como “amadores”: eram os chamados “*cordões de elegantes*”. Consta que a presença dos portugueses na capoeira fazia-se muito cedo, rondando ainda a adolescência, ou seja, logo quando estes chegavam ao Brasil e, entre os contingentes mais representativos, estavam os oriundos dos Açores, da região Norte de Portugal e de Lisboa.

### **2.3. A sociedade brasileira em preto e branco**

O fim da escravidão não significou a libertação do negro do jugo avassalador da elite branca. A liberdade do negro, adquirida por decreto, era negada pela sua natureza racial. As teorias raciais trataram de explicar amiúde a inferioridade do negro, já não mais escravo, embora, mais adiante, muitos elementos da cultura afro-descendente fossem figurar e figuram como parte visceral do que chamamos de identidade cultural brasileira. Deve pensar-se que a construção dessa identidade fez-se

por processos meticulosos de engenharia social e que só poderia ser levada a cabo por uma elite pensante, capaz de engendrar estratégias de seleção e transfiguração das culturas populares, no Brasil, num modelo hegemónico e nacional. É correto refletir que esse procedimento de invenção é engenhoso, é de certa forma técnico e constitui uma engenharia complexa que envolveu vários atores. Pode também constatar-se que esse processo ainda decorre com o incremento dos fluxos e contradições que constituem a globalização.

A invenção de uma nação e do seu povo traria a tarefa de alinhar-se as teorias raciais do início do século XX, sobretudo os modelos do evolucionismo e do darwinismo social. Tinha-se a sensação de proximidade com a cultura civilizada ocidental e de pensar o Brasil com as máximas positivistas da ordem e do progresso, imparáveis com certeza. Que razão explicaria o atraso do Brasil em vários domínios da vida social, política, cultural e económica? Para a elite intelectual branca brasileira a explicação era evidente e recaía sobre a composição racial étnica dos povos no Brasil, que nada abonava em favor do progresso daquele grande território verde e amarelo “gigante pela própria natureza”.

Duas teorias importantes tomaram para si a perigosa tarefa de pensar a origem do homem. De acordo com Schwarcz (1993), a teoria *monogenista* foi dominante até ao século XIX e postulava que a humanidade era una e que o ser humano teria uma origem comum. O desenvolvimento das ciências, de uma maneira geral e em particular da Biologia, reforçou a hipótese *poligenista*, em que existiriam vários centros de criação que correspondiam às diferenciações raciais que os que postulavam essa teoria observavam. A Frenologia e a Antropometria constituíam técnicas que, segundo os seus modelos teóricos de base, permitiam medir as capacidades humanas a partir do tamanho e das proporções do cérebro de vários povos. Segundo uma certa interpretação *poligenista*, a miscigenação significaria uma degeneração, na medida em que o cruzamento entre as espécies enfraqueceria as qualidades genéticas e, por conseguinte, deveria ser evitada.

O termo eugenismo foi criado, em 1883, pelo britânico Francis Galton. O geógrafo e naturalista inglês defendia que não eram os processos de socialização pela

educação que definiriam as capacidades humanas, mas sim as propriedades genéticas e a hereditariedade. O eugenismo trouxe uma forma de pensar e administrar a hereditariedade, baseado na ideia da manutenção da pureza e de que a procriação em casamentos híbridos poderia gerar seres humanos de inferior qualidade, uma vez que herdariam os defeitos e não as qualidades dos seus ancestrais. Um dos principais princípios norteadores dessas teorias raciais era a ideia de “perfectibilidade”. Se os brancos correspondiam à raça superior e perfectível, existiriam as raças não perfectíveis, entre elas, claro, os negros.

Conforme Schwartz (1993), existia na intelectualidade uma forma de hierarquizar os povos que compunham o conjunto étnico brasileiro, em que o negro estaria na categoria dos imperfectíveis. Quanto ao índio as posições seriam diferentes, considerando que o gentio poderia ser civilizável mediante a catequese e o ensino religioso.

Em 1884, Karl Von Martius, naturalista alemão, ganharia um prêmio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sobre como escrever a melhor História do Brasil. O projeto vencedor, segundo Schwartz, propunha uma nova forma de compreensão do Brasil, a partir da sua composição étnica tripartida do branco, do negro e do índio e que o desenvolvimento do país seria realizado mediante a superação das limitações raciais de cada grupo e do seu consequente aperfeiçoamento. Para Von Martius enquanto caberia ao branco o espaço de civilizador, o índio teria ainda de galgar degraus na escala evolutiva e o negro, esse, não seria em nada perfectível.

A ideia de mestiçagem como saída só viria mais tarde com Sílvio Romero que, conforme explica Schwartz (1993), não era um defensor da igualdade, mas concebia que a hibridização nos moldes biológicos, com a predominância genética branca, poderia ser uma solução para o país. Uma boa miscigenação seria aquela que promoveria grande quantidade de fluxo sanguíneo branco no corpo humano. O mestiço, para Sílvio Romero, tornaria o país mais branco, física e culturalmente. Para tal, seria necessário higienizar e educar a população, sendo o Estado a instituição oficial promotora desse processo, em particular da miscigenação.

É muito importante perceber que higienizar não significa apenas tratar dos problemas de saúde pública que assolavam as populações brasileiras no início do século XX e sim, em grande parte, depurar aspetos sociais e culturais considerados impuros pelas elites nacionais brancas. A sociedade estava enferma e, para tal, era necessário tratá-la. Foi o caso das grandes campanhas de vacinação lançadas no início do século e que culminaram no Rio de Janeiro, com a Revolta da Vacina. Em 9 de novembro de 1904 foi decretada a vacinação obrigatória contra a varíola, campanha que provocou a indignação da população e a contestação conhecida como a Revolta da Vacina.

Se sobre o negro recaía uma pesada sina de exclusão social, como é que a maior parte das suas práticas culturais foram cooptadas para representar a cultura e a identidade nacional brasileira? Como a herança cultural africana no Brasil passou de um excremento indesejável e espúrio para um patamar de aceitação e incorporação na tradição cultural brasileira? A resposta a essa pergunta poderá ajudar a perceber de que forma a capoeira se constituiu como representante da identidade nacional e, mais ainda, como foi construída para se tornar um produto para exportação. Parte da compreensão dessas perguntas pode residir na ideia da passagem, ou suposta passagem, do negro à condição de cidadão. Frank Tannenbaun editava em 1947, nos Estados Unidos, o clássico *Slave and Citizen*. Segundo o autor, essa passagem de escravo a cidadão teria obtido maior êxito nas Américas de colonização portuguesa e espanhola. A tradição cristã ibérica, na perspetiva de Tannenbaun, seria mais suscetível de admitir e promover a mobilidade social dos negros. Para Vianna (1995), o autor teria sido muito influenciado por Gilberto Freyre cujas ideias foram referendadas, em grande parte, no seu livro.

As mesmas questões foram postas por Hermano Vianna em *O Mistério do Samba* (1995). Refere o autor: “[...] aí está o mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constató-la) de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (Vianna 1995: 29).

O samba, conforme Vianna, teria sido uma criação que ultrapassava a cultura negra, tendo participado nessa invenção, intelectuais, políticos, promotores culturais, entre outros. Para Vianna, “o samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (Vianna 1995: 151). O autor destaca a importância das populações de negros migrantes vindos da Bahia que se instalaram nos subúrbios e cortiços do Rio, onde se podia participar nos saraus musicais das “Tias baianas” (Tia Ciata, Tia Amélia), cujos encontros cooperaram para a gestação do samba, e podia-se ainda recorrer ao conforto espiritual das religiões de matriz africana. Convém situar que, no momento da gestação do samba nas primeiras décadas do século XX, em particular no Rio de Janeiro, existiam diversos tipos de ritmos e grupos musicais de negros que executavam esses ritmos nas festas populares, bem como para a elite brasileira que enchia as festas e os salões. É importante recordar que, desde as suas origens, o samba já começava a fazer parte de um universo transnacional em que alguns dos seus grupos mais proeminentes saíram para outras partes do mundo, divulgando-o. É o caso do grupo *Os Oito Batutas* que agregava sambistas cariocas mitológicos da história desse género musical e que realizou uma importante digressão em França onde, segundo Vianna (1995), havia contactado o então fenómeno musical do jazz.

Durante esse mesmo período nascia a Umbanda, religião de origem afro-brasileira que, conforme Ortiz (1991), sintetizava a conjuntura cultural e política do Brasil dos anos trinta. É consensual para muitos autores que a fórmula de embranquecimento pensada por intelectuais como Sílvio Romero estaria a ser levada adiante em algumas das práticas como o samba ou a umbanda. Não se tratava, propriamente, de um embranquecimento racial, no sentido literal do termo, mas de um tipo de embranquecimento cultural que faria circular “sangue branco em práticas negras”, nacionalizando-as, tornando-as aceitáveis, “cidadãs”, num certo sentido. Para Ortiz (1991), a questão é bem mais complexa, pois o embranquecimento das práticas negras, caso da Umbanda, seguiu-se também ao “empretecimento” de práticas brancas como o cristianismo católico e o kardecismo. Para o autor, esse “empretecimento trata-se de uma aceitação do fato social negro, e não de uma valorização das tradições negras” (Ortiz 1991: 33). O autor explica ainda que o

processo de embranquecimento não se traduz apenas pela relação com o kardecismo e o catolicismo, mas pela inclusão de brancos imigrantes na prática da Umbanda, muitas vezes nas chefias dos templos. Uma vez que o surgimento da Umbanda, tal como do samba, dá-se no Rio de Janeiro, recordo a presença de brancos e imigrantes, como dos fadistas na capoeira, imigrantes portugueses que partilhavam os cortiços com os negros numa relação muito bem retratada no romance *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890.

#### **2.4. A invenção dos símbolos da identidade nacional**

Penso ser possível retomar a questão inicial de saber como práticas como o samba, as religiões de matriz africana e a capoeira tornaram-se representantes da cultura e da identidade nacional brasileira. Pode-se ainda questionar o porquê dessas práticas terem sido selecionadas, entre outras, para figurar no panteão nacional. Deve-se recordar que a população afro-descendente no Brasil sempre foi numerosa e, mais ainda, as suas práticas culturais e ou religiosas foram-se esgueirando nas franjas sociais do universo cultural brasileiro, ao longo de décadas, e ganharam proeminência e destaque na cultura popular nacional.

A passagem de escravo a cidadão, ainda que seja pura retórica no passado e no presente, para utilizar o argumento de Tannenbaun, fez-se, também, pela anexação de elementos, de cortes e recortes da cultura negra no Brasil, tendo em vista a sua adequação para figurar “no bolo” da cultura nacional. Vianna (1995), ao citar Peter Fry, pergunta “por que os produtores de símbolos nacionais e da cultura de massas escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados?” (Vianna 1995: 31). A resposta dada por Peter Fry, citada por Vianna, é a de que “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta a situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (Vianna 1995: 31). Ou seja, a cooptação das práticas culturais afro-descendentes, por parte das elites nacionais, tratar-se-ia de uma estratégia deliberada de manutenção da ordem e de controlo social de grupos marginalizados. Ortiz (1991) aborda as mudanças sociais que geraram o nascimento da Umbanda - e diria que extensivamente se poderá atribuir à capoeira e

ao samba - a partir de câmbios sociais ocorridos na década de trinta com os processos de intensa urbanização e industrialização, bem como a formação de uma sociedade de classes. Será importante pensar que a construção de práticas como a capoeira, as religiões afro-brasileiras e o samba, como constituintes da identidade nacional, não foi um processo simples, ordeiro, isento de contradições, mas sobretudo não trouxe, plenamente, dignidade alguma aos povos afro-descendentes no Brasil. Tão pouco devemos dar como acabada essa construção, pois ela encontra-se ainda em curso e deve ser sempre revigorada em novos processos e construções. A invenção do nacional é um processo contínuo e constante.

Há outras respostas possíveis a essa questão. Segundo Guimarães (2002), pode falar-se de uma modernidade negra, ainda que o termo modernidade seja discutível. Na perspectiva do autor, a modernidade deve ser compreendida como um constructo ocidental, cuja marca é a expansão da noção de civilização para além do ocidente, incorporando outros povos. Ao falar do negro, Guimarães refere-se a um espectro racial bastante alargado em que se inclui o africano, o mulato e o mestiço das sociedades colonizadas. A incorporação do negro ao ocidente dá-se, segundo o autor, por uma mudança positiva de representação do negro por parte dos ocidentais e uma mudança, também positiva, na autorrepresentação dos negros sobre si mesmos. Este processo de mudança possui vários momentos, tendo particular incisão em finais do século XIX e a primeira metade do século XX. O “Novo Negro” pode ser representado por intelectuais norte-americanos tal como W. E. B. Du Bois<sup>11</sup>, sendo ainda possível identificar os artistas negros como Joséphine Baker<sup>12</sup>, o boxeador Muhammad Ali-Haj ou o músico jamaicano Bob Marley. Os mestres Bimba e Pastinha certamente fazem parte desse lote de modernizadores negros no Brasil, em que se pode incluir os que protagonizaram a ascensão do samba e das religiões afro-descendentes.

Guimarães (2002) propõe a possibilidade de uma modernidade negra como sendo um processo cultural e simbólico de inclusão do negro à sociedade ocidental. A invenção das identidades nacionais fez-se acompanhar de um processo de anexação das culturas populares periféricas e da construção da cultura negra como parte cidadã

---

<sup>11</sup> William Edward Burghardt, sociólogo, historiador e ativista do movimento negro norte-americano.

<sup>12</sup> Nome artístico de Freda Josephine McDonald, considerada como a primeira grande estrela negra das artes cénicas.

do conteúdo nacional. O autor acentua que esta modernidade se realizou em diferentes contextos das Américas consoante os padrões das relações raciais, caso do padrão latino-americano das ex-colónias portuguesas e espanholas; o padrão norte-americano e o padrão das ex-colónias inglesas e francesas.

Como efeito destas modernidades, cujos contornos são mais complexos do que foram enunciados aqui, destaco a criação de uma “estética negra” como um conjunto de elementos encontradas em diferentes expressões culturais, com especial destaque para a música, que hoje, mesmo sendo produzidas por não negros, é considerada de inspiração afro.

Estadista, ditador, pai dos pobres, Getúlio Vargas, sem margens para dúvida, foi uma das figuras mais importantes da História Brasileira do século XX, pela sua intervenção na construção do estado-nação, pelo seu pensamento e pelo legado político e institucional indiscutível, ainda marcante no Brasil de hoje. É consensual entre os historiadores e cientistas sociais, em geral, que a década de trinta e o Estado Novo, sob o comando de Vargas, realizaram no Brasil as mudanças que marcaram a formação, ou invenção, de uma cultura nacional brasileira. Durante este período o país foi modernizado, promoveu-se a transição de uma economia baseada na produção da agricultura e da pecuária para uma economia capitalista integrada nos processos de industrialização. Para muitos autores como Ortiz (1991) e Bastos e Fonseca (2012), a grande marca da era Vargas foi precisamente o processo de industrialização, urbanização e modernização do Brasil como um todo, criando as bases para a inserção no mercado capitalista internacional. Conforme Bastos e Fonseca (2012), Vargas teria sido um dos primeiros a pensar uma política desenvolvimentista para o Brasil que, no seu caso, estaria assente em algumas premissas como a defesa da industrialização, o intervencionismo do Estado, a criação de empresas e bancos estatais, bem como um forte pendor nacionalista. O Banco do Nordeste, o Banco Nacional de Desenvolvimento Económico, a mineradora Companhia Vale do Rio Doce, a companhia Siderúrgica Nacional, hidroelétricas, novos Ministérios, autarquias, enfim, muitos dos órgãos públicos e empresas, que ainda hoje fazem parte do património estatal, foram criados por Getúlio Vargas. Sem falar ainda das suas políticas públicas como Consolidação das Leis do Trabalho, que regia situações como os salários, férias,



aposentadoria, jornada de trabalho, entre outras. Por que falar-se da Era Vargas e do Estado Novo no Brasil? Para muitos autores, os quais acredito estarem certos, o nacionalismo de Vargas implementado no Estado Novo foi responsável, no âmbito das políticas e intervenções na cultura, popular em particular, por construir produtos culturais que levariam a marca e a estampa da brasilidade e que, mais tarde, seriam exportados e consumidos no âmbito global. Sem essa produção, engenhosa e complexa, que reuniu intelectuais, escritores e gente da cultura erudita e popular, no Brasil, tal processo de transnacionalização da cultura nacional não seria possível. Primeiro era preciso criar o produto, para mais adiante exportá-lo. Urge esclarecer, no entanto que, tal criação dos símbolos nacionais não fez parte de um plano dirigido e deliberado para a exportação, mas sim da necessidade de inventar e imaginar a nação, num primeiro momento, sem os quais o Brasil inexistiria, pelo menos no plano imaginário.

De acordo com Heise (2012), no campo da cultura, o governo Vargas compreendia que a mesma deveria ser um suporte para a política e, como tal, servir de propaganda ao estado, ao regime, às suas ideias e, se não mesmo, ao próprio Vargas. Assim sendo, uma base de referência de Getúlio foram as políticas nazi-fascistas da Alemanha e da Itália, onde a cultura era dirigida, orientada e fomentada para e pelo regime. O surgimento de novos cursos superiores, a expansão das instituições culturais públicas, o surto do mercado editorial, a agregação de intelectuais e homens da cultura às instituições do Estado foram alguns dos factos marcantes da Era Vargas. Lançaram-se reformas no ensino, foram criados o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o SNT (Serviço Nacional de Teatro) e ainda o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), tutelado pela Divisão de Cinema e Teatro do DIP que se encarregava da censura.

É importante lembrar que o carnaval das camadas mais carentes era severamente controlado e, em 1933, Vargas autorizava o que ficou conhecido como “carnaval oficializado” e, mais adiante, determinou ainda que os samba-enredos deveriam conter conteúdos didáticos, a saber, nacionalistas. Por volta de 1935, os concursos de escolas de samba passaram a ser subvencionados pelo Estado e, depois da década de quarenta, passaram a ter locais próprios para desfile.

É de destacar a importância e o papel dos intelectuais e homens da cultura no Brasil desse período. Alguns deles tornaram-se funcionários públicos e faziam parte da máquina burocrática do estado. Para se ter uma ideia, uma parte significativa dos que integravam a Academia Brasileira de Letras, durante a Era Vargas, eram funcionários públicos, que constituíam a base e sustentação do regime. Carlos Drummond de Andrade foi assessor do Ministro da Educação, Mário de Andrade foi chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Sérgio Buarque de Holanda dirigiu a Biblioteca Nacional, Lúcio Costa chefiou a Escola Nacional de Belas Artes e Villa Lobos foi dirigente da Superintendência de Educação Musical e Artística. Mesmo que entre eles existissem divergências políticas, um certo grau de nacionalismo os unia e todos estavam ali para criar a “cultura brasileira”.

Deve dar-se relevo ainda à importância da rádio na difusão da ideologia nacionalista, através dos programas de auditório, música popular, radionovelas e a criação da Hora do Brasil, programa institucional do Estado que ainda hoje é transmitido. Foi por volta de 1931 que a rádio passou a ser definida como de interesse nacional e finalidade educativa. Quase toda a produção cultural no Brasil da Era Vargas estaria voltada para a exaltação do nacional.

Luiz Renato Vieira (1995) debateu o papel do autoritarismo do Estado Novo na formação de segmentos da capoeira como a Capoeira Regional. No seu trabalho, o sociólogo chamou a atenção para o papel da educação na Era Vargas como veículo de transmissão do ideário nacionalista e autoritário do regime. Vieira destacaria a institucionalização da Educação Física no Brasil e da orientação militarizada do ensino, no sentido do adestramento do corpo e busca da ordem e da disciplina. A difusão de um espírito cívico, bem como de uma concepção ascética do uso do corpo junto das camadas populares era uma preocupação do regime, que tentava aceder a esse controle ao tutelar associações, clubes desportivos e sindicatos ao Ministério do Trabalho.

É preciso pensar que a criação da capoeira, enquanto produto nacional, para exportação, fez parte de uma estratégia mais vasta de construção de símbolos nacionais, da qual essa prática lúdica e/ou marcial se incluiu. Deve ter-se ainda em

conta que a finalidade inicial não era criar um produto para a exportação, mas sim elementos de identificação coletiva interna e externa do que é ou poderia ser o Brasil e os brasileiros. No entanto, essa constatação não significa uma adesão pessoal à ideia de que a capoeira é, por definição e origem, brasileira. Trata-se de, como se pode observar, uma construção de vários agentes, entre eles o mais proeminente: o Estado Nacionalista de Vargas. A construção do nacional deu-se pela anulação dos traços das populações negras e indígenas, o que não significa dizer que as mesmas, já na Era Vargas, não tenham contestado essa visão homogeneizadora e acutilante. Por volta da década de trinta foram criadas duas importantes instituições pioneiras na organização do movimento negro no Brasil: A Frente Negra e o Teatro Experimental do Negro. Embora ambas as organizações tivessem como finalidade debater a realidade racial no Brasil e, de certa forma, desconstruir o mito da democracia racial brasileira, tinham um forte pendor patriótico e nacionalista. Apesar desse aspecto ambas foram consideradas organizações antibrasileiras pelo governo Vargas.

Anteriormente fiz referência ao surgimento da Umbanda e poderá ser curioso acrescentar que foi, precisamente, na Era Vargas que esse segmento religioso ganhou maior proeminência e procedeu a inúmeras mudanças na sua relação com as religiões de matriz africana, como o candomblé. Os templos deviam ser cadastrados e o seu funcionamento legal estava subordinado a um alvará expedido pelas autoridades policiais locais. Vieira (1995) iria sugerir que inúmeras mudanças ocorridas no culto teriam influência da ideologia nacionalista do regime de Vargas, tal como se pode ver na perda de importância dos orixás africanos e no peso dos arquétipos brasileiros no panteão, como os pretos velhos e caboclos, entre outros.

Scott (2013) refere o fascínio que os intelectuais e cientistas sociais têm pela teoria da hegemonia e supremacia ideológica dos grupos dominantes sobre os dominados. Tudo se passa, segundo o autor, com base na ideia de que os grupos dominados não têm capacidade de reação às investidas do poder sobre eles e tomam como inevitáveis a sua condição de subalternidade. Para Scott, esta suposta relação de inércia por parte dos subalternos esconde estratégias e discursos ocultos em que se evita o confronto aberto com as autoridades, preferindo camuflar e dissimular as formas de resistência e ação. Scott dirá que:

Ainda que o servo, o escravo e o intocável possam ter alguma dificuldade em imaginar outras organizações sociais que não a servidão, a escravatura ou o sistema de castas, a verdade é que nada os impede de imaginar uma inversão completa da distribuição do estatuto e das recompensas existentes. (Scott 2013: 125)

Este é um ponto central ao qual o leitor deve aproximar o raciocínio ao longo de toda a tese. Scott explana que, para ser efetivamente hegemónica, uma ideologia terá de realizar promessas aos seus dominados e explicar-lhes amiúde por que devem tornar-se aliados de uma dada ordem social. Estas promessas, que poderão ou não ser realizadas e que podem ser verdadeiras ou não, proporcionam aos dominados, segundo Scott, recursos políticos e espaços intersticiais de ação e reivindicação legitimados pelas próprias promessas estabelecidas pelo poder hegemónico. Para Scott, “Independentemente de acreditar ou não nas regras, só um tolo deixaria de considerar as vantagens que podem resultar da exploração desses recursos ideológicos, tão imediatos e acessíveis.” (Scott 2013: 143).

No meu ponto de vista, embora todo o aparato estatal do regime Vargas estivesse sendo utilizado para cercar, circular e incutir às camadas populares uma ideologia nacionalista, não se deve tomá-las por ingénuas. A meu ver, seria pouco inteligente subestimar a capacidade das camadas populares e da cultura por elas produzida sem examinar atentamente a realidade social brasileira e de tirar partido dela, em seu favor, seja para repensar as práticas culturais por elas produzidas, seja para se valer delas financeiramente ou por conta do estatuto social adquirido. Concluo que, se os sambistas, pais e mães de santo e mestres de capoeira foram utilizados como representantes e promotores da cultura nacional, também utilizaram essa conjuntura e essa construção para dar relevância social e cultural às suas práticas, bem como para repensá-las no sentido estético, agregando ou relevando aspetos que lhes pareciam reestruturáveis. É preciso conceber com frieza que os agentes sociais que referimos, em grande margem, tinham consciência que estavam a ser utilizados na fabricação do nacional e que se, em alguns casos, não se deixaram cooptar, noutros fizeram-no deliberadamente por vontade própria e sentido de oportunidade. As razões que levaram à formatação do samba, da Umbanda e da capoeira, em certo momento da história brasileira, por parte dos seus produtores mais diretos, seguiram vários critérios, nem sempre claramente perceptíveis ou lógicos, que podiam relevar fatores

políticos, culturais, económicos e/ou estéticos. Não será essa, em termos simplificados, uma possível dialética que faz mudar as culturas? Um jogo complexo de atores, ações, agentes, instituições, ideologias e dimensões de várias ordens?

## **2.5. Duas propostas da capoeira moderna**

No início do século XX ocorreria um episódio importante para a capoeira e por que não dizer para a história e evolução das artes marciais no Brasil. Trata-se da luta mítica entre Conde Koma, campeão japonês de Jiu Jitsu e o capoeirista Ciríaco, conhecido como Macaco Velho. A vitória de Ciríaco foi retratada em 2013 na novela *“Lado a Lado”* da TV Globo, em que o protagonista Zé Maria (ator Lázaro Ramos) participava numa luta no ringue com um lutador oriental, fazendo alusão ao combate ocorrido no Rio de Janeiro, em 1909. A vitória de Macaco Velho teria sido amplamente divulgada na imprensa da época e inspirou inúmeros defensores da capoeira como arte nacional.

A ideia da capoeira como arte nacional e desportiva não é nova. Adicioná-la ao carácter puramente desportivo iria desprovê-la de uma personalidade peculiar, nesse caso negra. Iria também dotá-la de regras, normas, precisões que ela não possuía nem lhe interessava como na vadiagem dos negros, tal como se descreveu acima. Autores como Mello Moraes, Coelho Neto, Annibal Burlamaqui e Inezil Penna Marinho foram, ao longo do século XX, defensores de uma proposta acética para a capoeira, imaginando-a como um desporto, de combate sobretudo, desprovido de elementos da cultura negra se possível, com regras estritas, uma espécie de “ginástica nacional”. Em 1907, um oficial anónimo das forças armadas brasileiras publicaria o livro *O guia da Capoeira ou ginástica Brasileira*, em 1928 Coelho Neto, no artigo “O Nosso Jogo”, defenderia a possibilidade de inclusão da capoeira nas escolas civis e militares e, ainda, em 1928, Annibal Burlamaqui publicaria o livro *Ginástica nacional (capoeiragem), metodizada e regrada*.

Esta proposta de uma capoeira inteiramente embranquecida, nacional e desportiva, muito aliciante por sinal para alguns, nunca chegou a vingar e constituir-se

plenamente como opção, embora desdobramentos desse viés façam sucesso ainda hoje junto às Federações e a grandes grupos que promovem campeonatos, torneios de luta, entre outras formas de competições.

Foi entretanto na década de trinta, sob o auspício da ideologia nacionalista de Vargas, que surgiram duas propostas de sistematização da capoeira: a Capoeira Regional e Angola. Tal como foi dito anteriormente, o vocábulo capoeira designava um vasto campo de práticas lúdico-marciais dos negros em várias partes do Brasil, onde as populações afro-descendentes tinham sido transportadas e onde se tinham fixado. No entanto, foi na Bahia que a capoeira, como hoje se conhece, foi estruturada num formato que se irradiou para todo o Brasil e para o mundo. Como e porquê a capoeira baiana foi escolhida para representar a capoeira do Brasil tem sido tópico de diálogo entre os pesquisadores do assunto. Letícia Reis (2000) tratará de debater a pertinência da invenção da capoeira baiana em detrimento de outros formatos existentes noutros estados brasileiros, dando relevo em particular à capoeira carioca. A capoeira do Rio de Janeiro, como se pôde ler acima, estava centrada à volta do fenómeno das Maltas, grupos de negros, mestiços e alguns brancos que disputavam a hegemonia do território da capital carioca. Contudo, embora existisse uma linha comum que ligava essas várias expressões, designadas de capoeira, nos vários estados, em particular no Rio e na Bahia, elas não possuem o mesmo formato. Os golpes, as formas de jogo, finalidades, vestimentas e, principalmente, um formato que se cristalizou na capoeira baiana, o acompanhamento musical com berimbaus, não eram os mesmos. Como e quando o berimbau e a orquestra musical composta por vários instrumentos percussivos entraram em definitivo na capoeira, é uma questão que só podemos especular. Reis (2000) enumera um conjunto de fatores que deram proeminência à capoeira baiana e que explicam a sua hegemonia no cenário nacional. A autora releva a valorização da cultura afro-baiana, nas décadas de trinta e quarenta, através da música, da literatura e da adesão romântica de intelectuais e artistas à cultura popular seropolitana, a desqualificação do negro carioca pelo Estado Novo, a valorização da cultura negra a partir da obra produzida por Gilberto Freyre, o destaque de intelectuais e artistas baianos no cenário nacional (Jorge Amado, Dorival Caymmy, entre outros), a notoriedade do candomblé e a influência social das mães de santo e,

por fim, um fator muito importante: o peso da indústria turística na Bahia. Todos estes fatores podem ter contribuído para a cristalização da capoeira baiana como modelo de expansão no Brasil e, posteriormente, no mundo.

Na primeira metade do século XX ocorreram alguns acontecimentos marcantes na história da capoeira que condicionaram o seu futuro e expansão no Brasil e para o mundo. Foi através dos mestres Bimba e Pastinha, ambos nascidos na Bahia, que a capoeira ganhou alento, tendo saído de um meio marginal para as esferas sociais da classe média, e passou a ser praticada nas academias e universidades. Manuel dos Reis Machado, o mestre Bimba, criador da Capoeira Regional, nasceu em Salvador no meio da efervescência da cultura negra Baiana, onde a prática do candomblé e da capoeira era parte intrínseca da vida quotidiana da Bahia. Preocupado com a folclorização da capoeira e com a perda do potencial marcial, Bimba resolveu reestruturá-la, retirando-a dos ambientes marginais da rua, incluindo novos golpes, uma nova estética que envolvia uma musicalidade diferenciada, um conjunto musical específico de um berimbau e dois pandeiros e uma maior estilização do jogo. Manuel dos Reis Machado criou, oficialmente, no ano de 1932, a primeira academia de capoeira no Brasil com o nome de *Centro de Cultura Física Regional Baiana*. Como era sua intenção recriar o conceito da capoeira que anteriormente estava vinculado à rua e à marginalidade, Bimba só aceitava na sua academia alunos que apresentassem documentos comprovativos de trabalho ou estudo. Na sua academia havia um quadro contendo um conjunto de nove regras que, em geral, procuravam definir o capoeirista como um lutador e atleta. Deixar de fumar e beber constituíam aspetos relevantes que demonstram uma tentativa de condicionar os comportamentos dos seus alunos em certos padrões sociais. Na década de 30, Bimba realizou uma série de apresentações, entre elas incluíam-se performances ao governador da Baía e, em 1953, ao então Presidente Getúlio Vargas que, no auge de suas pretensões nacionalistas de Estado, afirmou que “a capoeira é o único esporte verdadeiramente nacional” (Araújo 1997: 223). Vieira (1995) sugere que a Capoeira Regional Baiana, criada por Bimba, era um reflexo da penetração dos princípios militares do Estado Novo na sociedade brasileira e que tinha como objetivo ordenar socialmente os indivíduos tornando-os “cidadãos-soldados”.

Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, foi o responsável por outro movimento antagônico ao de Mestre Bimba. Preocupado com as mudanças e excessiva desportivização da Capoeira Regional, desenvolveu um novo caminho que ficou conhecido como Capoeira Angola. Neste novo estilo, resgatavam-se os movimentos tradicionais da capoeira antiga, o seu caráter lúdico, cultural e os ritualismos dos antigos mestres. Enquanto a Capoeira Regional era jogada de pé, com ritmos acelerados, com movimentos rápidos e de eficiência marcial, a Capoeira Angola era mais lenta, cantada com músicas que aludiam a um passado sofrido dos negros e à sua ancestralidade, criando uma atmosfera mística do jogo. Mestre Pastinha estabeleceu ainda para a sua Capoeira Angola, um uniforme, toques musicais específicos e uma bateria<sup>13</sup> formada por três berimbaus, um atabaque<sup>14</sup>, pandeiro, reco-reco e agogô.

Muitos aspetos de ordem étnica e política são evocados para diferenciar a capoeira de Bimba e Pastinha, afirmando-se que enquanto Bimba “branqueou” a capoeira, introduziu golpes de outras lutas e distanciou-se das classes populares, selecionando o seu público de participantes. Pastinha, por outro lado, tratou de preservar a capoeira na sua forma “original” ao manter a sua *africanidade* que se refletia, entre outros aspetos, no seu profundo respeito pelos rituais. Em 1941, Pastinha inaugura *O Centro Esportivo de Capoeira Angola*, local de prática do estilo de capoeira por ele criado. Destacamos que o mestre utilizou para a construção do seu centro os vocábulos *Capoeira Angola*, em detrimento da palavra *Vadiação*, como era chamada a prática usual da capoeira naquele período e introduzia a palavra *esportivo* e, assim, clarificava que o estilo por ele criado travava-se também de uma prática física. Consta que, na fase anterior à criação do centro, na sua clientela também circulavam universitários e pessoas de classe média de diferentes profissões. Por outro lado, o mestre seguia outra estratégia identitária para a sua Capoeira Angola: enfatizava a etnicidade africana e a sua ligação a um passado mítico. Em 1966, realizou o seu sonho ao integrar a delegação brasileira em visita ao Senegal para o 1º Festival

---

<sup>13</sup> Bateria é o nome dado ao conjunto musical utilizado na capoeira, formado por instrumentos de percussão e que varia consoante o estilo de capoeira e grupo.

<sup>14</sup> Atabaque é o instrumento de percussão, semelhante a um batuque utilizado no candomblé e que foi adotado em algumas baterias de capoeira.



de Artes Negras, cujo presidente era Léopoldo Senghor, eminente político e escritor senegalês (Vassalo 2003: 13). Consta que na Bahia a indústria turística tornava-se bastante ativa ao ponto de Waldeloir Rego afirmar: “olhada como exótica, a capoeira da Bahia passou a ser, ao lado do candomblé, procurada por toda espécie de turista, pelos etnógrafos, artistas, escritores e cineastas” (1968: 319).

Por volta de 1950 proliferaram os grupos folclóricos na Bahia e a capoeira era exibida para as classes sociais mais abastadas, políticos e chefes de Estado. Rego relata situações inusitadas que revelam um certo fetiche dos círculos sociais burgueses pelas práticas populares como a capoeira. Refere que, por ocasião das apresentações nos salões nobres, era posto dinheiro no chão para que os capoeiras com contorções e exercícios de habilidade corporal o pudessem apanhar<sup>15</sup> (Rego 1968: 290). Pastinha é apoiado pelo Departamento de Turismo da Bahia e a sua academia faz parte do roteiro turístico da cidade (Vassalo 2003). Depreendo, portanto, que a afirmação da *africanidade* da Capoeira Angola constitui-se como uma estratégia identitária de autenticidade e legitimação, cuja eficácia, ainda hoje, por motivos próximos, é utilizada pelos grupos de Capoeira Angola.

Contudo, observa-se que ambos os mestres sentem a necessidade de ordenar a capoeira, “limpá-la” e esmerá-la com procedimentos acéticos que envolviam a retirada da sua prática da rua, o uso de um uniforme, a delimitação de toques para os tipos de jogos, a introdução das mensalidades, formas de graduação entre outros aspetos. Embora Pastinha tenha trazido para si a responsabilidade de resgatar a capoeira dita tradicional, tal como Bimba, ele esforçou-se por normalizar a capoeira dentro de parâmetros da modernidade e realizar um difícil casamento entre o moderno e o dito “tradicional-popular”. Dentro desse viés incluem-se muitos outros fenómenos culturais no Brasil, alguns deles de carácter erudito como a Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, a criação musical de Villa Lobos, a literatura de Mário de Andrade e até mesmo a arquitetura de Óscar Niemeyer. Apesar da aparente disparidade que a comparação possa ter, acredito que também as classes populares incorporaram o

---

<sup>15</sup> Trata-se de um tipo de toque, ainda em uso, chamado de Santa Maria, em que os capoeiristas na roda devem desenvolver um jogo cujo objetivo é apanhar dinheiro ou outro objeto posto no centro da roda.

saber moderno erudito e o refizeram na ânsia de saberem e construírem-se modernos e brasileiros como qualquer outro, independentemente da sua classe social.

Convém destacar a importância da indústria do turismo na formação da capoeira baiana. Muitas das academias e centros onde se podia treinar a capoeira eram também locais onde ocorriam espetáculos organizados para turistas. Bimba, tal como Mestre Pastinha, complementavam os seus ganhos com apresentações para turistas em que se incluía, para além da capoeira, apresentações de outras manifestações da cultura afro-baiana. Castro Júnior (2008) destaca que, nas apresentações realizadas por mestre Bimba, fazia-se o Samba de Roda, o Maculelê, mas também o Candomblé. Júnior chama ainda a atenção para depoimentos dos alunos de Bimba que o caracterizavam como um exímio apresentador, com domínio sobre o público, provocando risadas, entretendo e envolvendo a audiência. O incremento do turismo decorrente da mercadorização da cultura afro-baiana conduziria à criação, nas décadas de 60 e 70, de novas instituições públicas e privadas para desenvolver o emergente segmento do mercado do lazer, caso da Empresa de Turismo da Bahia (BAHIATURSA), em 1968, e da Superintendência do Turismo da Cidade de Salvador (SUTURSA), em 1978. Esse segmento emergente da economia baiana promoveu adaptações nas academias de capoeira que passaram também a dedicar-se ao ensaio de *shows* e performances turísticas, algumas vezes comprometendo o andamento regular das aulas de capoeira. Sabe-se que os proventos obtidos com os espetáculos não eram avultados, porém significativos para a divulgação da capoeira e angariação de novos alunos e mercados. É provável que a espetacularização do jogo tenha provocado modificações significativas na estética do jogo e, por que não dizer mesmo, no andamento do ritual da roda bem como da sua constituição. Durante as décadas de 60 e 70, outros mestres emergiram no contexto da capoeira baiana, como Canjiquinha e Caiçara, ambos bastante envolvidos no contexto da turistificação e mercadorização da capoeira na cultura do espetáculo. De certo ponto de vista, a atuação desses mestres veio romper com uma certa hegemonia e polarização em torno dos Mestres Bimba e Pastinha.

Será importante frisar o aparecimento de uma terceira via que, na verdade, é uma forma híbrida, envolvendo a Capoeira Regional e Angola, surgida no período pós

Pastinha e Bimba. Assunção (2005) irá destacar a figura e a importância de Mestre Canjiquinha, capoeirista baiano contemporâneo de Bimba e Pastinha. Washington Bruno da Silva, o Mestre Canjiquinha, nasceu em 1925 e foi aluno de Mestre Aberrê, prestigiado capoeirista baiano, tendo sido influenciado pela capoeira Regional e Angola. O mestre ficou conhecido em todo o Brasil pela sua participação em vários filmes como *Barravento*, de Glauber Rocha, e *O pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, filme nomeado para o óscar de melhor filme estrangeiro, em 1963, e que ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes, em França, no ano de 1962. Apesar de nunca ter criado um estilo propriamente, recordamos que o mestre criou dois toques - Samango e Muzenza - e foi um importante divulgador da capoeira no sul do Brasil. A relevância do seu trabalho reside sobretudo na capacidade de síntese que realizou com o legado dos Mestres Bimba e Pastinha, estabelecendo assim uma terceira posição que é hoje a postura da maioria dos grupos. Tal como foi dito, essa terceira possibilidade, hoje muito comum em todo o mundo, trata-se de uma forma híbrida que concerne elementos da Capoeira Regional e Angola e é conhecida, entre os praticantes, como Capoeira Contemporânea. Embora ela não tenha sido criada e sistematizada por nenhum mestre, tornou-se bastante popular. Lewis (1992) preferiu utilizar uma outra terminologia, que me parece também adequada, dado que ele batiza-a de Capoeira Atual e que é, segundo o seu ponto de vista, uma forma de acomodação a novos contextos sociais, culturais, económicos e políticos onde a capoeira se inseriu no período pós Bimba e Pastinha.

Acrescento que do ponto de vista das culturas negras no Brasil e conforme Guimarães (2002), a modernidade negra brasileira envolveu, em concomitância, a criação de uma identidade nacional e um processo de criação das identidades negras brasileiras. Este processo, segundo o autor, teve dois momentos importantes: um na década de 1930, voltado para o interior, onde a luta do incipiente movimento negro da época passava por um posicionamento do negro como cidadão nacional brasileiro, e, nos anos 1970, voltado para o exterior, em que os movimentos negros tentam afirmar as raízes africanas em detrimento do nacional. Compreendo que este segundo momento ganha fôlego nos anos 1980 em diante, com maior reforço mundial das questões raciais e da consolidação de um pensamento intelectual negro, bem como da

cultura e estética negra mundial. Segundo Guimarães (2012), a incorporação do negro no mundo do espetáculo é momento importante desta modernidade. O negro começa a fazer parte, enquanto trabalhador, da sociedade de classes. O autor sublinha o surgimento, na América do início do século XX, do “novo negro” um tipo social negro intelectual norte-americano que está engajado na política, na música, na poesia, na literatura e nas artes em geral.

Referi noutro momento a ideia de formação de uma “estética negra” que no Brasil tem a sua face externa através do samba, da capoeira e das religiões de matriz africana. Esta estética, segundo as minhas constatações, tem sido utilizada de diferentes maneiras, seja como arma de combate dos movimentos negros mundializados para reinventar reparos históricos e luta contra o racismo, ou simplesmente como forma de legitimação no mercado da cultura, principalmente dos não negros que dela se apropriam.

## **2.6. De regional a global: a capoeira pelo mundo**

O Mestre Artur Emídio foi, segundo Assunção (2005), um dos primeiros capoeiristas a realizar performances com a capoeira fora do Brasil, durante as décadas de 50 e 60. Ele visitou alguns países da América Latina, os Estados Unidos e também alguns países da Europa. Emídio realizou ainda apresentações de capoeira para os presidentes brasileiros Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, mas também para os americanos Eisenhower e Kennedy.

Uma das primeiras experiências de saída da capoeira do território nacional fez-se a partir dos grupos parafolclóricos da Bahia, como o grupo Viva Bahia e Brasil Tropical, nas décadas de 70 e 80. Nesta primeira viagem vendia-se a capoeira folclorizada pelo imaginário estilizado da cultura brasileira de exportação de Cármen Miranda, das baianas e mulatas de trajes coloridos que recriavam o exotismo tropical. Nas décadas de 70 e 80, inicialmente, muitos grupos folclóricos viajavam pela Europa e Estados Unidos, sendo que, neste movimento, alguns capoeiristas mais aventureiros

deixavam-se ficar e reforçavam um movimento migratório que se seguiu nos anos posteriores.

Mestre Nestor Capoeira<sup>16</sup>, nos anos setenta, foi um dos primeiros a introduzir classes de Capoeira na Europa, na *London Scholl of Contemporary Dance*, em Inglaterra (Falcão 2004: 121). Por volta de 1973, o Mestre Martinho Fiúza, capoeirista e bailarino do grupo Folclórico Brasil Tropical, também chegava à Europa e começava a dar as primeiras classes de capoeira no velho continente. Neste mesmo período, Mestre Jelon Vieira, ex-integrante do grupo Viva Bahia, chegou a Nova Iorque, tendo passado por Londres com o grupo folclórico em que estava inserido. Mestre Jelon declara que o seu trabalho inicial fixou-se numa academia de danças chamada de *La Mamma*, em Manhattan, e ali permaneceu entre 1975 e 1979. Como explica o mestre, a capoeira neste desbravamento introdutório esteve vinculada à dança, uma vez que, para sobreviver, ele e o seu companheiro de trabalho Lorenil Machado estiverem envolvidos com espetáculos e ensino da dança (Abreu e Castro 2009: 100). O depoimento do Mestre Pavão é enfático sobre o vínculo inicial da capoeira com a dança e relata a sua experiência, na década de 70, nos Estados Unidos. O capoeirista baiano, que era aluno do curso de danças da Universidade Federal da Bahia e pertencia ao quadro do grupo de danças desta universidade, chegou aos Estados Unidos para participar num intercâmbio com a Universidade de Illinois e, com orgulho, relata ter integrado o grupo de danças da coreógrafa americana Katherine Dunham e ser um dos cinco no mundo a ter obtido o grau de mestre na técnica por ela desenvolvida (Lôbo 2008: 17). Mestre Jelon Vieira lembra que, em finais da década de 70, chegava aos Estados Unidos o Mestre Acordéon, um dos mais prestigiados alunos de Mestre Bimba, facto que ajudou a expandir a prática da capoeira para outros estados americanos e dar prestígio à incipiente comunidade de praticantes. Na década seguinte, por seu convite, Jelon trouxe para os E.U.A. muitos outros capoeiristas que mais tarde se fixaram. Foi, então, que, na década de 90, se deu a “*grande explosão*”, segundo as palavras do mestre, com a vinda de um significativo número de praticantes, mestres e professores para os Estados Unidos (Abreu e Castro 2009: 101).

---

<sup>16</sup> Mestre Nestor Capoeira é autor de vários livros e artigos de capoeira traduzidos em várias línguas. É Mestre e Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi ator num dos principais filmes a abordar a temática da capoeira: *Cordão de Ouro*, na década de 70.

É de destacar que Mestre Jelon foi o autor de muitas coreografias de lutas em filmes americanos, que utilizaram a capoeira, e foi considerado pela revista *New York Times* como o pai do *Break Dance*, pela influência que teve na revitalização dessa manifestação cultural nos negros americanos.

Depoimentos de vários capoeiristas citam as dificuldades de implantar a capoeira fora do Brasil. Mestre Nestor Capoeira, à semelhança de outros capoeiristas na década de 70 e 80, percorreu várias capitais europeias e quase sempre dava aulas em academias de dança, onde possivelmente haveria maior receptividade para a capoeira. Essa mobilidade inicial devia-se às possibilidades que iam ocorrendo, como *shows*, convites, encontros com outros praticantes, até que fosse possível fixar-se em alguma metrópole. O método utilizado nas aulas, segundo Nestor, era basicamente aquele que havia interiorizado no seu próprio grupo, ou seja, regra geral, um método relacionado com a Capoeira Regional que obteve êxito desde a década de trinta. Nestor Capoeira chama a atenção para algum sucesso obtido por professores que, no Brasil, tinham pouca expressão nas rodas e convívios dos capoeiras, onde era preciso ter um perfil marcial mais acutilante e agressivo. Esse sucesso devia-se, em parte, à capacidade de adaptar o ensino da capoeira à cultura local, bem como a qualidade das relações sociais estabelecidas com os alunos, o que podia envolver saídas noturnas, bebidas e convívio entre grupos de pares. Mestre Nestor enfatiza o papel das mulheres e do sexo na fixação dos capoeiristas fora do Brasil. Quase sempre o encontro com alguma companheira forneceria guarida segura para que, numa fase posterior, se pudesse estabelecer e fixar residência, sendo possível até obter ajuda para a legalização.

## **2.7. Fatores de expansão da capoeira**

Como se pode observar, o nacionalismo de Vargas, bem como toda uma conjuntura da primeira metade do século XX no Brasil, permitiu formatar práticas culturais como a capoeira, entre outras, para serem depois exportadas como produtos de consumo global. Convém recordar que, ainda no Brasil, a capoeira como prática desportiva e cultura havia sido bem sucedida, seja pela nacionalização do modelo

baiano que se espalhou por todo o Brasil, seja pela visibilidade que a capoeira obteve como parte integrante de performances para turistas. Criou-se uma conjuntura favorável à exportação da capoeira, pois não só ela estava pronta para tal, como existiam fatores internos e externos que contribuíam para a formação de um mercado recetor da luta dos afro-descendentes.

Assim sendo, é possível pensar-se num conjunto de fatores que facilitaram o processo de transnacionalização da capoeira. Os fatores que enumerarei são de várias ordens e estão relacionados com a circulação de pessoas e bens culturais que facilitaram a chegada e implementação da capoeira. A seleção desses fatores fez-se sobretudo a pensar num encadeamento cronológico de factos, ocorridos no Brasil e fora dele, que, pouco a pouco, abriram veredas por onde pôde caminhar a capoeira. Devo referir ainda o facto de que alguns pontos estarão mais desenvolvidos que outros, razão que se prende com a relevância do tema e a necessidade de enfatizar a sua importância em relação aos demais. Obviamente estes fatores não são rígidos, tão pouco explicam claramente como a prática da capoeira conseguiu fixar-se junto das populações que contactaram com essa forma de luta ou dança. Entretanto, julgo ser valioso nomear um conjunto de fatores que, juntamente com outros, podem ter facilitado a introdução da capoeira fora do Brasil:

1. A internacionalização da música popular brasileira;
2. A invenção dos grupos de capoeira no período pós Mestres Bimba e Pastinha;
3. As viagens internacionais dos grupos folclóricos da Bahia;
4. A entrada da capoeira no cinema americano de massas com o filme *Only The Strong*, nos anos 90;
5. A tradução dos livros do Mestre Nestor Capoeira para várias línguas;
6. A emigração brasileira dos anos 80 e 90.

#### **2.7.1. A internacionalização da música popular brasileira**

A internacionalização da música popular brasileira é um fenómeno que ocorre a par da formação da capoeira e, por que não dizer, da própria formação da música popular, no Brasil. A sua saída para fora do Brasil foi parte do processo de formação e

invenção da música, enquanto popular e brasileira. Muitos dos ritmos musicais criados no Brasil passaram a ser nacionais, a partir da década de trinta, com a ideologia nacionalista de Vargas. A música popular brasileira aqui compreendida não se resume ao advento recente da Bossa Nova e do Tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, mas à música brasileira num sentido mais vasto, feita pelas camadas populares.

Segundo Vianna (1995), foram *Os Oitos Batutas* um dos primeiros grupos brasileiros a atuar fora do Brasil, em França, a fim de divulgar a música brasileira, neste caso o samba. Por volta do final década de trinta, o samba era já um símbolo nacional e Cármen Miranda, “a pequena notável”, nascida em terras lusas, na Póvoa do Varzim, era a nossa maior representante no âmbito internacional. Consta que Cármen obteve apoio do governo Vargas bem como do governo Americano para atuar nos Estados Unidos durante a política de boa vizinhança americana. As suas lantejoulas e maneirismos, ao jeito dos trajes das baianas vendedoras de acarajé<sup>17</sup>, causaram furor na América, bem como os ritmos e melodias que fizeram “a cabeça do Tio Sam”. Cármen Miranda faria em Hollywood uma série de filmes para mostrar “*o que é que a baiana tem?*”, música imortal de Dorival Caymmi. Depois de uma longa estadia nos Estados Unidos, Cármen, a “Shakira brasileira”, retornaria ao Rio para chorar nos palcos cariocas ao cantar a música feita em resposta às críticas no Brasil: “Disseram que eu voltei americanizada”.

Durante este período apareceria o personagem Zé Carioca de Walt Disney. Tratava-se de um papagaio galante e falador, vestido à moda tropical, oriundo do Rio de Janeiro. Tudo leva a crer que o personagem teria surgido de uma excursão feita ao Brasil, nos anos 40, pelo próprio Disney e, segundo se cogita, teria visitado a macumba carioca e a escola de samba Portela. Entre os arquétipos do sambista e da entidade Zé Pilintra teria surgido o papagaio malandro (Schwarcz 1993).

Contudo, é possível que a música popular produzida no Brasil tenha tido eco noutras partes do mundo bem antes da década de trinta. No início do século XX, corria no Brasil o rumor que o Papa Pio X pretendia excomungar o maxixe, ritmo que terá

---

<sup>17</sup> O acarajé é uma especialidade gastronómica da culinária afro-brasileira feita de massa de feijão-fradinho, cebola e sal, frita em azeite de dendê.



dado origem ao Samba e ao Tango. Em resposta a esse rumor a revista *Cá e Lá* publicava os seguintes versos:

Se o santo padre soubesse  
O gosto que o tango tem  
Viria do Vaticano  
Dançar maxixe também.

Mais recentemente ocorreu o advento da Bossa Nova, gênero musical híbrido que junta o Jazz e o Samba, com grande impacto fora do Brasil. Nos anos 60, nas portas da ditadura militar, surgia o Tropicalismo, movimento cultural capitaneado na música por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os mágicos da MPB (Música Popular Brasileira) resgatariam a irreverência da artista luso-brasileira Cármen Miranda, a quem Veloso (2002) considerava uma das figuras influentes na formação dos estilos de vida norte-americanos no pós-guerra. Já na década de 70, as intervenções musicais tropicalistas custariam o exílio forçado de Gil e Caetano, na capital londrina. Contudo foi o álbum *Os Afro Sambas* de Vinícius de Moraes e Baden Powell que deram a conhecer ao Brasil e ao mundo as sonoridades da cultura afro-baiana, através de ritmos do candomblé, bem como da capoeira, com a música *Berimbau*, clássico intemporal da MPB.

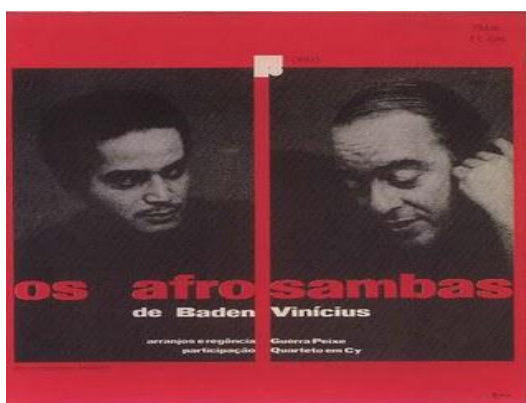


Figura 1. Capa do disco *Os Afro Sambas*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, lançado em 1966.

Quando os primeiros emigrantes brasileiros chegaram à Europa para ensinar a capoeira, já outros símbolos da brasilidade tinham chegado, através da música e do cinema. Portanto, ela não era desconhecida, tão pouco o tipo de imaginário e ambiência que a prática da capoeira traria. Os instrumentos musicais utilizados na roda, os seus sons, as suas melodias e timbres eram

já familiares e saborosamente audíveis, bem como parte do cancionário da capoeira que, desde sempre, se confundiu com a música popular. Uma certa paisagem sonora familiar havia sido formada e o som do berimbau já trazia fabulações e imaginários dos trópicos. É importante enfatizar o papel dos símbolos na criação de uma memória

individual e coletiva ou o que Connerton (1993) chama de sistemas Mnemónicos, como um conjunto de processos de sistemas associados à memória e que se formam a partir do processo da incorporação de símbolos em associação. O autor compreende que uma “economia da memória liberta extensas energias mentais anteriormente investidas na construção e na preservação de sistemas mnemónicos” (Connerton 1993: 88). A linguagem musical, explorada através do sentido auditivo e associada à visão, leva à formação de paisagens sonoras imagéticas e idílicas de lugares ideais, neste caso, imaginários dos trópicos que ficam armazenadas no repertório simbólico mnemónico dos indivíduos e grupos.

### **2.7.2. A invenção dos grupos de capoeira**

A criação dos grupos de capoeira ocorreu no período pós Mestres Pastinha e Bimba e foi um processo natural de expansão da prática, decorrente da necessidade de organização e da busca de nichos de mercado crescentes, sobretudo na classe média brasileira. Bimba e Pastinha não criaram grupos, tal como os conhecemos hoje, criaram Centros de Treino, onde se podia aprender a capoeira. Foram alguns dos seus discípulos que, posteriormente, criaram os grupos e influenciaram o crescimento de outros. A invenção dos grupos pressupõe um modelo de organização e estandardização da forma de se fazer a capoeira e para tal utiliza-se o legado deixado por Bimba e Pastinha. Uma forma de organizar a bateria (orquestra da capoeira) com um número certo de instrumentos e um alinhamento espacial, a adoção de tipos de toques e ritmos peculiares do grupo, o fardamento, o logótipo, as graduações, um método de ensino desenvolvido pelo grupo e, principalmente, uma hierarquia, cuja figura principal era, e ainda é, o mestre fundador. Quando os emigrantes brasileiros se dirigiram para outras partes do mundo a fim de ensinar a capoeira, traziam toda a tecnologia do grupo e o seu *ethos* particular, o que facilitou a aprendizagem dos neófitos na prática da malandragem. Destacaria dois grupos importantes nesse processo: o Grupo Senzala do Rio de Janeiro e o grupo Cordão de Ouro de São Paulo. O grupo Senzala foi criado, na década de 70, no Rio de Janeiro, por jovens universitários de classe média que haviam aprendido a capoeira na Bahia. Em visitas frequentes à

capital baiana, os jovens cariocas, entre eles Nestor Capoeira, desenvolveram um método de ensino que ficou conhecido como Regional Senzala. Para além disso foram dos primeiros grupos a enviar, de forma organizada, os capoeiristas para a Europa e realizaram ainda, nos anos 80, um dos primeiros encontros europeus de capoeira em França. O grupo Cordão de Ouro foi fundado por dois baianos que se estabeleceram em São Paulo e fizeram uma síntese interessante da Capoeira Angola e Regional, tendo-se difundido pelo mundo, com incidência particular para a Ásia e o Médio Oriente.

### **2.7.3. As viagens internacionais dos grupos folclóricos da Bahia**

O grupo Brasil Tropical foi criado por Camisa Roxa, conhecido aluno de Mestre Bimba, que durante anos dinamizou as atividades internacionais, tendo levado uma quantidade significativa de capoeiristas para fora do Brasil nos seus *shows*. A capoeira, é claro, era apenas parte do menu exótico de danças e performances a realizar pelos grupos, em que se incluíam o samba, o maculelê e o candomblé. Um dos mais importantes grupos folclóricos da Bahia, se não mesmo o mais importante no processo de transnacionalização da capoeira, foi o grupo Viva Bahia, criado em 1962 pela professora e etnomusicóloga Emília Biancardi. O processo de espetacularização e mercadorização das danças e rituais da cultura negra baiana, no âmbito do grupo Viva Bahia, passava por uma larga pesquisa e pelo contacto em cursos e formações com figuras de renome da cultura popular. Entre elas estavam Mestre Pastinha e João Grande na capoeira, Neuza Saad na dança, Dona Coleta de Omolu nas danças do Candomblé, Senhor Negão de Doni para os toques e ritmos do candomblé e Mestre Canapum na Puxada de Rede. Mestre Popó do Maculelê, com a dança jogo de paus do maculelê, foi determinante na presença do grupo e foi das primeiras vezes em que essa manifestação foi mostrada para um público mais alargado. Segundo informações colhidas junto ao sítio da web oficial da professora Emília <sup>18</sup>, muitos capoeiristas passaram pelo grupo, tais como Bom Cabrito, Cabeludo, António Diabo, Manuel Pé de Bode, Amém, Lorenil, Jelon, Boca Rica e Camisa Roxa. As viagens do grupo ocorreram

---

<sup>18</sup> <http://coleccionemiliabiancardi.blogspot.pt/2008/09/trajetria.html>

por toda a América do Sul, EUA, Médio Oriente e África. As apresentações foram patrocinadas por instituições do Estado como o Ministério das Relações Exteriores e a BAHIAATURSA, para além de convites para festivais e performances patrocinadas por empresários.

Os grupos folclóricos constituíram o primeiro contacto que muitos tiveram com a capoeira. Além disso, muitos dos capoeiristas que integraram os espetáculos como Jelon Vieira e Lorenil, pioneiros nos Estados Unidos, entre outros, acabaram por residir nos países onde o grupo realizou as suas performances. Alguns dos quadros que constituíam o espetáculo do grupo, como as danças e as percussões, figurariam como elementos do pacote de aprendizagens a serem vendidas no âmbito dos grupos de capoeira fora do Brasil. É interessante que se perceba o grau de importância desses grupos na constituição da capoeira como produto para exportação. Apesar de apresentar quadros performáticos similares, os processos de aprendizagem e aperfeiçoamento eram bem diferentes, bem como a maneira como se queria mostrar o produto final, em forma de espetáculo. Acresce ainda que o processo de comercialização bem como os objetivos comerciais obedeciam a lógicas diferenciadas, embora a finalidade última fosse vender a cultura afro-baiana.

É com os grupos folclóricos que se inicia um processo de turistificação e mercadorização da capoeira, enquanto produto cultural comercial, o que poderá ter implicações, inclusive, na forma como se construiu o jogo, na sua plasticidade, estética e ritualidade, bem como na forma de o comercializar fora e dentro do Brasil. É relevante acrescentar que a capoeira, no contexto dos grupos folclóricos, não está sozinha. Ela aparece em conjunto com outras danças, sempre na tentativa de complementar e performatizar a etnicidade da cultura negra afro-baiana, atribuindo-lhe um exotismo, peculiar do negro afro-descendente no Brasil. Destaco o papel do corpo negro na performance da capoeira e das outras danças no âmbito dos grupos folclóricos. O corpo físico do negro, bem como os seus atributos simbólicos, eram, em última análise, o foco da atenção do espetáculo mais do que toda a construção cénica à volta dele.

Martinho Fiúza, dançarino e capoeirista, nasceu em 1952, na Bahia, e é também um dos pioneiros do ensino da capoeira na Europa. Martinho conheceu o Mestre Camisa Roxa, aluno de Mestre Bimba e empresário dos grupos folclóricos, em 1968 e dois anos mais tarde foi convidado pelo mesmo para integrar o grupo de dança por ele criado. Foi através dele que obtive algumas das informações mais importantes sobre os grupos folclóricos, um dos quais ele fez parte, bem como dos primórdios do ensino da capoeira fora do Brasil. Devo destacar a importância da entrevista que tivemos como um dos mais valiosos contributos para a compreensão da capoeira fora do Brasil, seja pelo facto de poder dar relevo à figura do mestre, cujo carisma e simplicidade são cativantes, seja pelo valor documental das informações que ele, gentilmente, me cedeu. Tomo a liberdade, nesta parte do trabalho, de destacar algumas extensas falas do mestre, julgo que elas são bastante pertinentes e constituem um deleite indiscutível:

Nasci em 1952 em Santanópolis, é depois de Feira de Santana e fui para Salvador novinho. Eu era da Escola de Samba Juventude do Garcia. Tive um grande nome nessa Escola de Samba, eu era destaque dessa escola. Tinha um rapaz no Bairro do Garcia que não era mestre de Capoeira que passava movimentos pra gente, o nome dele era Antônio. Lá no Garcia tinha um colégio onde ele passava alguns movimentos de capoeira pra gente, a gente sabia um pouco mas não era suficiente, mas não era como pessoal do Mestre Bimba. Mas a gente tinha um grupo de São João, de samba. No fundo, no fundo a gente tava envolvido nos grupos de dança, mas sem grandes oportunidades de fazer as danças profissionais.

Comecei a trabalhar com os grupos folclóricos em 1970. Na época em Salvador o nome Brasil Tropical não existia o nome era o Olodumaré. Tinha outros grupos: Olodumaré, Viva Bahia, Oxún e Afonjá, que eu lembro era esses quatro grupos. O programa do Olodumaré era muito bonito, até hoje ninguém conseguiu fazer. No Olodumaré era um grupo que só participava universitários. Em Salvador não tinha, para pessoas negras, nessa época, formação de danças. (...). Dentro da universidade só tinha balé clássico e moderno, as danças afro não tinha. Quem levou a grande influência afro pra lá foi o coreógrafo Domingos Campos. Para os shows eles (os grupos folclóricos) pegavam pessoas nativas que dançavam nas casas de candomblé, pegavam capoeiristas do mercado modelo, pra fazer a parte de capoeira, maculelê, puxada de rede, pegava também os ogãs para fazer a parte de ritmos. Esses grupos, naquela época, tinham cerca de vinte cinco a trinta pessoas. O grupo Olodumaré no Brasil foi o único grupo que eu participei e eu acho que não participaria nem um outro grupo. Isso aí era pra gente como um torcedor de futebol. Vendo assim o programa do Olodumaré e estilo de capoeira que eles jogavam eu gostei muito, pra mim naquela época era o melhor que havia.

O grupo Olodumaré, as pessoas que fretavam o grupo eram universitários. Mais Camisa Roxa, ele queria profissionalizar o grupo Olodumaré. Por que era mais hobby, então ele queria profissionalizar. Na época o grupo estava ensaiando o

espetáculo Furacões da Bahia e ele conversou com todo mundo e maioria não concordou. “- Olha seu Camisa estou estudando e vou deixar o grupo”. Ninguém ia deixar de estudar pra ficar em um grupo. Mas outros como eu, Jacinto o Gato, filho antigo Mestre Gato, Flecha, Roberto Montenegro, Jorge Magalhães e outros que eu não lembro e um grande número de meninas, alguns delas estavam estudando e disse vou aventurar. O Camisa contratou um coreógrafo que se chama Domingos Campos. O mestre conheceu esse coreógrafo e ganharam um festival em Buenos Aires. Esse coreógrafo foi pra Salvador e Camisa Roxa alugou uma sala no Teatro Castro Alves e esse coreógrafo ele foi pra lá Salvador só pra dar aulas à gente. O ensaio era o ano todo, ensaio e aula, não era só ensaio. O nome do grupo era Olodumaré apresentando o espetáculo Furacões da Bahia. Fomos a primeira geração de dançarinos negros com formação em dança. Em 1972 o grupo tava profissionalizado e aí Camisa Roxa conseguiu uma apresentação pró Presidente Garrastazu Medici.

Aí um empresário Europeu, ele vivia em Viena, mas pelo que sei ele era húngaro, mas antes da Segunda Guerra, os pais dele fugiram pra América e ele fugiu pró Brasil e se chamava *Miecio Askanasy*. Depois quando acabou a Segunda Guerra Mundial ele descobriu um novo mercado de trazer grupos pra Europa. O primeiro grupo que ele trouxe pra Europa se chamava Brasiliana, foi o primeiro grupo brasileiro na Europa. Era um grupo montado só com cariocas. Então ele acabou com o grupo Brasiliana, por que o grupo brasiliana era baseado no samba, o candomblé não era candomblé era macumba. Então ele viu o programa dos Furacões da Bahia que era totalmente diferente e contratou a gente. (Depoimento do Mestre Martinho Fiúza, junho, 2013)

Na fala do Mestre Martinho pode visualizar-se um homem negro, simples, vindo das camadas populares dos bairros de Salvador. Alguém que estava muito envolvido com a cultura popular afro-brasileira e que a vivia com muita intensidade. A dança, assim como a capoeira, apareceram-lhe como um trampolim social, uma saída para as dificuldades económicas, bem como contra a discriminação que se vivia e ainda persiste nos nossos tempos. Outro aspeto relevante do seu discurso é a constatação da existência de um mercado mundial de consumo de produtos culturais no qual o Brasil tentava inserir-se. Sabe-se que os anos 60 e 70 foram anos difíceis para o Brasil, pois estava em plena ditadura militar. Contudo, a cultura popular brasileira gozava de plena vitalidade e era ovacionada e exaltada pela intelectualidade cultural de esquerda que exorcizava com temor tudo o que não fosse nacional, puro e autêntico. Pois era precisamente essa autenticidade que se buscava lá fora, uma sede tremenda por culturas exóticas, que facilmente se pôde encontrar na pele negra e no despojar das danças dos afro-brasileiros, algumas com um certo grau de erotismo até. É interessante constatar como as pessoas ligadas à cultura popular, ainda que vindas de classes sociais com melhores oportunidades, caso do Mestre Camisa Roxa, tenha tido essa visão mais ampla da realidade cultural do Brasil, pensando-a como um

produto, exportável, rentável e apetecível a novos públicos. A certa altura da narração, o mestre reporta-se à profissionalização do grupo folclórico, tendo em conta não ainda a sua exportação para o exterior, mais sim a sua rentabilidade económica no Brasil. A esse respeito, ele refere que alguns jovens pertencentes ao grupo não ficaram no mesmo, tendo uma certa parcela dos participantes decidido “aventurar-se”.

De facto, pode pensar-se que esses jovens negros agarravam-se a uma aventura incerta, na medida em que não sabiam onde ela os levaria. Contudo, a incerteza jogava com o desejo de extrapolar as cercanias do espaço baiano, chegar aos palcos e brilhar, bem como encontrar um meio de subsistência e ascensão social. Como se verá, o ritmo de ensaios e a dinâmica interna do grupo não era nada fácil. Outro aspeto importante desse excerto da sua fala é a relação de pertença ao grupo, reafirmada inúmeras vezes durante a nossa conversa. Uma pertença que fazia do grupo um espaço coletivo de vivências intensas.

No Rio de Janeiro a gente ensaiava dentro da sede do Flamengo. Era o seguinte: a vida era muito dura. A gente tinha o espetáculo às oito horas da noite, fosse onde fosse, só depois dos espetáculos a gente podia fazer o que quisesse. Mas às oito horas da manhã a gente tinha que estar na sede do Flamengo e começava aulas e



Figura 2. Apresentação do grupo Brasil Tropical nos anos 70. Arquivo fotográfico de Martinho Fiúza.

ensaios, das oito da manhã às cinco da tarde. Era muito puxado, meio-dia parava, almoçava, depois começava de novo, muita disciplina. O empresário contratou o grupo em finais de 1972 e mudou para Brasil Tropical (nome do grupo e do espetáculo) para a Europa. Quando nós voltamos do Rio para Salvador, já voltamos com o programa Brasil Tropical que ia ser apresentado na Europa. Nós voltamos pra Salvador pra mostrar à

acrioulada baiana que eles também podiam ter uma formação de dança como a gente. Em março de 1973, nos despedimos de Salvador e saímos para a Europa. A gente foi morar na Alemanha. A gente morava no Hotel Stadt Berlin na DDR (República Democrática Alemã ou *Deutsche Demokratische Republik*). Fizemos uma grande turnê

na DDR. Nós trabalhamos naquela época nos países do leste, primeiro na Alemanha Oriental, Polónia, Hungria, Jugoslávia e Checoslováquia em 1973. Todos países comunistas. Enquanto nós viemos para a Europa com um programa cultural comercial, o Viva Bahia (grupo Folclórico organizado pela Professora Emília Biancarti) só saía do Brasil pra Festivais de Dança na Europa, são duas coisas diferentes. Eles faziam o festival de dança e voltavam pró Brasil. A gente não, ficamos sempre na Europa.

A gente apresentava uma parte do espetáculo que se chamava navio negreiro. A saída dos escravos da África para o Brasil, depois vinha o lundo, depois vinha o maculelê, depois vinha a puxada de rede, mas sempre tinha intervalos, de um cantor,



Figura 3. Apresentação do grupo Brasil Tropical nos anos 70. Arquivo fotográfico de Martinho Fiúza.

um ritimista, um percussionista, que era para as pessoas mudarem a roupa, aí fechava a primeira parte com um samba de roda. Antes do samba de roda acontecia a capoeira. Então vinha um número alegre que era a capoeira com o samba de roda. Os europeus que nunca tinham visto eles ficavam assim (...) nem sei ti explicar como eles ficavam. Depois eles tentavam perguntar pra gente o que era aquilo, de onde vinha. A capoeira foi sempre muito bem aceite na

Europa. Se não fosse assim ela não crescia na Europa. O *show* no total durava duas horas e dez minutos. A gente tinha no nosso grupo muitas coisas, maracatu, samba e outras coisas. Mas quando o pessoal pedia pra gente mostrar algo a gente mostrava a capoeira. A gente queria sempre fazer publicidade de todo o Brasil, mas a capoeira era em primeiro lugar. (Depoimento do Mestre Martinho Fiúza, junho, 2013)

Apesar de curiosamente o grupo ter como base a Alemanha Oriental, o Brasil Tropical realizou excursões por toda a Europa e o Médio Oriente. Não consegui apurar o porquê da base do grupo situar-se no território da Alemanha Oriental nem o porquê da facilidade com que o grupo percorria os países comunistas do leste. Mestre Marcos China, um dos pioneiros do ensino da capoeira na Europa, também fez ocasionalmente excursões com o Brasil Tropical e levanta algumas questões interessantes:

Neste espetáculo do Brasil Tropical sempre teve capoeira e tinha lugar importante nesse show. Eles rodavam o mundo, na Coreia, no Havai, dois ou três meses, era sediado na Europa, mas passavam pra fazer um *show* e não uma temporada grande. O fato das pessoas verem a capoeira impressiona bastante. A Europa do Leste, onde eles estavam no início, era um mercado virgem, o pessoal não tinha acesso a nada do lado de lá da cortina. Como era um grupo de brasileiros sediado na Europa, ficava barato contratar esse *show*. Era um mercado carente, até por questões políticas muita gente não se apresentava nos países comunistas, americano não ia lá se apresentar de jeito nenhum.



O Brasil sempre foi um país muito neutro, acolhedor, jovem, politicamente não se metia em guerra, não tinha conflito com vizinho. Era um país do mundo capitalista, mas que não era uma potência, daí se tornava interessante. Eu fiz um trabalho com eles no Brasil Tropical, no Casino Palm *Beach*, no Sul da França, mas foi muito rápido. Em 1985 o Brasil Tropical tinha três grupos no mundo. Quando chegava no verão tinha muita demanda e o Camisa Rocha formava um novo elenco pra atender uma outra demanda. Um dos grupos era fixo, os outros era de gente que morava na Europa e trabalhava no verão. Muita gente que trabalhava no Brasil Tropical, na Europa, saiu do grupo e ficou morando na Europa como artista independente. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

Contudo, sabe-se que, no imaginário das sociedades comunistas do leste europeu, o mundo latino-americano era um território que produzia uma cultura alternativa ao imperialismo americano e como tal de cunho libertário. O negro brasileiro representava o exotismo, a liberdade dos trópicos exibida através da sensualidade dos corpos de pele escura. Como o Mestre fez questão de afirmar, a capoeira era o carro chefe da festa e, em ocasiões em que ocorriam performances bem menores, era ela o centro das atenções. Curiosamente o espetáculo trazia um conjunto de danças que até hoje são apresentadas nos eventos de capoeira em que os alunos performatizam principalmente o maculelê, a puxada de rede e o samba de roda. É possível que todo esse repertório de danças tenha sido incluído no pacote de demonstrações dos eventos de capoeira por ocasião da formação dos grupos folclóricos, embora, no universo da cultura negra, alguns capoeiristas estivessem familiarizados com estas práticas populares. De facto, não se pode negar a importância desses grupos na divulgação da capoeira fora do Brasil. A esse respeito Martinho Fiúza arremata:

O grupo Brasil Tropical abriu as portas pra capoeira dentro do Brasil e na Europa. Tem alguns mestres de capoeira por aí que fala que a capoeira entrou mau na Europa por causa dos dançarinos. Agora eu pergunto: Se não fosse os dançarinos como apresentaria a capoeira na Europa? Nós os dançarinos tivemos a oportunidade de apresentar a capoeira todas as noites, todos os dias para milhares de pessoas, qual mestre teria a oportunidade como essa? (Depoimento do Mestre Martinho Fiúza, junho, 2013).

#### **2.7.4. A entrada da capoeira no cinema norte-americano**

Embora a capoeira já estivesse sendo difundida através dos grupos folclóricos e mesmo através da música e do cinema, caso do filme *O Pagador de Promessas*

indicado para o óscar, foi o filme *Only The Strong*, conhecido no Brasil como *Esporte Sangrento*, que constituiu um marco importante no fluxo mundial de um certo imaginário sobre a capoeira. O filme teve, nos anos noventa, um alcance global e familiarizou uma geração de jovens no mundo inteiro com uma nova forma de arte marcial, completamente diferente dos padrões estabelecidos das artes marciais orientais, já globalizadas.

A grande maioria dos pesquisadores como Aceti (2011), Guizardi (2011), Granada (2013) e Fernandes (2014) que se debruçaram sobre a capoeira no contexto transnacional são unânimes em apontar a importância do filme na difusão da capoeira. Ademais ressalto que é reconhecido pelos autores que estudam as Artes Marciais, de uma maneira geral, que o cinema é o maior divulgador dos desportos de combate no mundo (Bowman 2010). O alcance do filme ocorreu de tal maneira que a música brasileira, bem como os grupos

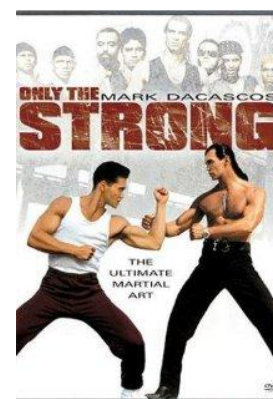


Figura 4. Capa do DVD do filme *Only The Strong*.

folclóricos, não o poderiam realizar. O filme, bem como uma cópia estereotipada da capoeira veiculada nas imagens por ele, pôde ser visto por milhares de jovens nos locais mais recônditos do mundo, tendo, em alguns casos, motivado a criação de grupos informais de praticantes que, só anos mais tarde, como será demonstrado mais adiante, tiveram contacto com os professores e mestres brasileiros.

*Only The Strong* ou *Esporte Sangrento*, como foi chamado no Brasil, foi produzido nos Estados Unidos e representa uma das produções cinematográficas mais importantes para a divulgação da capoeira no mundo. Trata-se de um filme de ação, de 1993, dirigido por Sheldon Lettich e que tem como protagonista o ator Mark Dacascos que representa o fuzileiro americano Louis.

Bowman, em *Theorizing Bruce Lee* (2010), fala da importância do ator e artista marcial Bruce Lee na cultura popular americana, e porque não dizer mundial, através dos seus filmes. Bowman acredita que foi através dos filmes de Bruce Lee que se difundiu mundialmente a prática do Kung Fu, até então desconhecida e pouco popular no ocidente. Os filmes de Bruce Lee, segundo Bowman, fizeram com que o Kung Fu

figurasse no repertório imagético transnacional, tornando-se motivo de criação de séries televisivas, revistas, banda desenhada, entre outros produtos mundiais. O autor destaca que Lee foi o primeiro ator asiático a entrar nas séries de TV americana, foi responsável por uma revolução nas artes marciais, bem como na forma de se realizar os filmes de ação e as coreografias nas cenas de combate. Para além de introduzir o Kung Fu na cultura popular global, Lee teria ainda chamado a atenção para a cultura chinesa, em que se inclui, por exemplo, práticas religiosas como o Taoísmo e o Budismo. Bowman acredita que, do ponto de vista político, Bruce Lee ter-se-ia tornado, para alguns, um símbolo da luta antirracista pelos direitos civis, até mesmo dos movimentos culturais pós-coloniais ao redor do globo. Não diria tanto, porém tenho de concordar que Bruce Lee certamente teve uma grande influência na forma como o mundo não asiático passou a ver as Artes Marciais e mesmo a forma de representar o corpo no ocidente. Bowman argumenta que Bruce Lee representava um ícone emancipatório mobilizador de outras identidades étnicas na América, como os negros, hispânicos e asiáticos. Estes grupos passaram a rever-se na figura de Bruce, um asiático, forte, porém franzino, lutador e guerreiro contra alguma forma de opressão, nalgumas vezes branca. É possível que esse mesmo fator de mobilização tenha sido relevante também no filme *Only The Strong*, uma vez que jovens em toda a parte do mundo viram o filme e com ele se identificaram pelo seu conteúdo irreverente. Mark Dacascos, protagonista do filme, nunca alcançaria, na capoeira, o estatuto obtido por Bruce Lee junto ao Kung Fu, embora o ator tenha-se evidenciado, e ainda o faz, em inúmeros filmes de Artes Marciais. Talvez por essa razão ele não tenha estado associado à capoeira, uma vez que ele sempre foi chamado a representar filmes de ação com diferentes Artes Marciais, representando personagens de várias origens, principalmente hispânica e asiática. Mark, em termos físicos, não encarnava tanto o fenótipo do capoeirista afro-baiano, melhor representado pelo Mestre Amém Santo, negro e capoeirista brasileiro radicado nos Estados Unidos, que entra no início e no final do filme como o mestre de Louis, o fuzileiro naval americano. Diferente dos filmes de Lee na América, o impacto de *Esporte Sangrento* no mundo não seguiu a linha comercial de edição de novos filmes sobre a capoeira e, pelo menos nos Estados Unidos, nunca mais se editaram filmes de ficção exclusivos sobre a capoeira. Seja como for, assim como *Enter the Dragon* - último filme de Bruce Lee em 1973 - estava para a

divulgação mundial do Kung Fu, *Only The Strong* estaria para a capoeira. Na verdade, trata-se da primeira produção americana sobre uma arte marcial não asiática.

Uma pesquisa rápida pela internet indicou milhares de visionamentos do filme *Esporte Sangrento*, na sua versão livre no *youtube* em inglês e em português. Mark Dacascos possui páginas não oficiais no *facebook* com milhares de fãs que se reportam com carinho, mesmo com a sua larga cinematografia, ao filme que o popularizou.

Julgo que a escolha de Mark Dacascos como protagonista do filme teria sido bastante estudada. Mark nasceu em 1964, no Havai, filho de pais mestiços, de diferentes origens que, por sua vez, estavam envolvidos com o ensino das artes marciais. Mark teria praticado vários tipos de artes marciais, entre elas o Karaté, Kung Fu, Taekwondo, Kendo e, claro, por ocasião do filme, a capoeira. A sua semelhança com o ator e artista marcial Bruce Lee é significativa, embora, em diversas outras produções, ele tenha encarnado personagens com traços étnicos de várias partes da Ásia ou da América Latina. Penso que o seu histórico com outras artes marciais, as suas capacidades acrobáticas, bem como a sua origem mestiça e ambígua que, se por um lado, lembra o ator Bruce Lee, por outro aproxima-se do tipo latino, constituíram ingredientes combináveis para obtenção do sucesso.

A grande maioria dos meus entrevistados é unânime em afirmar que o filme é muito simples e nada tem de especial, embora, na altura da sua estreia, tenha sido um grande sucesso. Tem de se recordar que trata-se de uma produção americana sobre uma arte marcial brasileira da qual o cinema americano, bem como o mundo inteiro, pouco estava familiarizado. Curiosamente o cenário do filme passa-se em Miami, um dos espaços de maior concentração de latinos nos Estados Unidos. O filme inicia-se numa paisagem que nada tem a ver com os cenários habituais da velha Bahia, junto a um grande rio e uma floresta que mais se assemelha à floresta tropical amazónica. Ao ouvir o som do berimbau, Louis, ainda vestido com as roupas militares, sai em direcção à roda, onde tipos mestiços de aparência latina dançam e jogam a capoeira. Com acrobacias e pernadas o jovem fuzileiro naval americano entra na roda para jogar com o seu Mestre, Amém Santo. Com a chegada de um carro com militares americanos, Louis fica a saber que o seu tempo de serviço militar terá acabado e deve retornar à

América, momento em que o seu mestre se aproxima e lhe entrega um berimbau, adornado com as famosas fitas do Senhor do Bonfim. Segue-se uma troca de curtas frases em língua portuguesa, única em todo o filme. A partir daí começa a aventura de Louis.

De volta ao Liceu de Miami, onde havia estudado e onde possuía uma reputação de aluno problemático, Louis encontra um lugar degradado, cercado por grades, envolto em imundície, venda de drogas, violência e indisciplina. *Lincoln High School* é um enorme caldeirão étnico em que, em grande desarmonia, convivem negros jamaicanos, latinos e brancos norte-americanos. Louis tem o seu primeiro teste ao ser confrontado com um grupo de jamaicanos que admoestavam um jovem da escola por não cumprir as suas obrigações com o gangue do tráfico local. Louis envolve-se numa luta corporal e faz a sua primeira aparição com gingas, acrobacias, rabos de arraiais. Atónitos e surpresos com aquela intrigante arte marcial, meio luta e meio dança, os alunos aplaudem o desempenho de Louis. O ex-fuzileiro é, então, contratado pelo Liceu para tomar parte de um projeto, ensinar aos jovens capoeira, “o kung fu brasileiro”, como lhe chama de maneira jocosa um dos professores. Um dado importante da biografia de Louis na *Lincoln High School* é que ele, como foi dito, também era um aluno problemático, porém foi resgatado pelo seu professor de Ciências Sociais, o mesmo que no seu retorno o motivou a dar as aulas de capoeira no liceu. As primeiras aulas, arranjadas numa sala alternativa, não tiveram grande sucesso, uma vez que os alunos associaram a capoeira a uma dança ridícula com pouco sentido. A princípio, a música da capoeira não foi bem aceite pelos jovens, que acabaram por criar adaptações com *Hip Hop* a fim de que se tornasse inteligível a todos. Foi a partir dessa adaptação musical à música popular negra norte-americana que os alunos começaram a interessar-se. Após a primeira aula onde os alunos aprendem a ginga, movimento básico da capoeira, Louis introduz classes de músicas, executadas ao som de bongos e congas, instrumentos utilizados na música latina, mas que são familiares aos jovens alunos de origem caribenha e latino-americana.

Os jovens, no entanto, estão envolvidos em gangues de vendas de drogas e Silvério, personagem de origem latina chefe de um gangue e também capoeirista, resolve tomar satisfações com Louis. Silvério deixa claro ao ex-fuzileiro que está a pisar

em território alheio e em tom enfático afirma: “We are going to find out, very quick, who is the real capoeira master in this neighborhood.” É aí que eles entram em combate e Louis perde. Embora envoltos em círculo, as disputas físicas simulam uma roda de capoeira, sem berimbaus, mas ao som de palmas e músicas tradicionais, quase sempre com coreografias de combates que utilizam movimentos de capoeira, porém com uma forte dose de outras artes marciais como Karaté, Kung Fu, entre outras. Contudo, o programa da capoeira na escola começa a ter sucesso e o envolvimento dos alunos levam ao crescente entusiasmo dos professores da escola. Com a crescente popularidade da capoeira entre os jovens, os traficantes, por sua vez, resolvem atacar o recinto escolar, agredindo professores e alunos e causando o caos, que resulta na morte de um dos alunos. O programa é suspenso, a escola intervencionada e Louis resolve agir. Vestido com roupas militares o ex-fuzileiro e capoeirista ataca a oficina de carros roubados de Silvério e destrói-a, combatendo com os membros do gangue. Porém, Louis é capturado por Silvério e ocorre o confronto final. Para grande surpresa de Louis todos os seus alunos aparecem na hora do combate, vestidos com as tradicionais roupas da capoeira e apoiam o seu professor contra os traficantes para quem antes trabalhavam. Como todo o final feliz, o ex-fuzileiro vence a luta e os traficantes são presos pela polícia. Não escapará o detalhe de que Louis utiliza uniforme militar, algo como o “Rambo da capoeira” e o combate final relembra cenas dos filmes de Chuck Norris, tudo feito em roda ao som da música “Paranauê”, uma das mais conhecidas no repertório musical da capoeira. No final do filme, todos os alunos se graduam como finalistas e a cerimónia ocorre com o aparecimento do Mestre de Louis que, com ele, faz um último jogo acrobático no desfecho da cena.

Como se vê, o enredo do filme é bastante “holiwoodiano”, recheado de estilizações, adaptações e americanismos comuns aos filmes norte-americanos que sempre caricaturam as culturas estrangeiras, formatando-as à sua maneira. Contudo, o sucesso do filme é inegável, o que pode resultar, no meu ponto de vista, de vários fatores:

1. O desconhecimento da capoeira e o facto de ter sido apresentada pela primeira vez ao público mundial;
2. O facto de possuir um potencial performático e estético que agrada ao cinema;

3. A sua associação, pelo menos no filme, à cultura afro e latino americana – para além do uso do berimbau, o protagonista do filme utiliza instrumentos presentes na salsa e na música latina, que já nesse período tinha alcançado um estatuto de música do mundo via América, com músicos como Tito Puentes e Carlos Santana;
4. O facto de a capoeira ter sido reinterpretada, no cinema americano, como uma arte marcial que se serve de outras artes marciais em que se incluem acrobacias, plasticidade e performatividade. Em certos momentos do filme, recriam-se imagens já bastante usuais no cinema de ação que fazem lembrar cenas com artistas marciais famosos, como Chuck Norris, Bruce Lee ou heróis guerreiros do cinema norte-americano, como Rambo;
5. O filme associa aspetos da cultura negra popular norte-americana, como o *Break Dance* e o *Hip Hop*, e realiza um casamento bem feito entre símbolos de reconhecimento global com a capoeira – por este período estes gêneros musicais e performáticos tinham grande popularidade e eram já parte da cultura de massa norte-americana e global;
6. O filme recria uma certa tropicalidade, já conhecida no cinema americano, associada à cultura latino-americana nos Estados Unidos. É preciso recordar que bem antes o personagem Zé Carioca e a cantora Cármen Miranda, a pequena notável, eram bem conhecidos nas terras do Tio Sam, influenciando o estilo de vida local.

Guizardi (2011), na sua pesquisa sobre a capoeira em Madrid, destaca a importância do filme como impulsionador da capoeira em Espanha. Os seus entrevistados relataram que, a seguir à promoção do filme, as classes de capoeira passaram a ter muitos adeptos e de súbito uma prática que era desconhecida passou a ser popular e inteligível. Segundo a autora, 90% dos seus entrevistados espanhóis iniciaram a capoeira, nos anos 1990, por conta da visualização do filme.

Ressalto que, na minha compreensão, o filme reproduz mitos associados à capoeira e à democracia racial no Brasil. Um deles tem a ver com o facto da origem da capoeira estar associada à cultura negra afro-brasileira, portanto multiétnica e, como tal, comportaria uma certa essência, natural e inata, que faz com que ela sirva como

prática unificadora de culturas, etnias mesmo que divergentes. Trata-se de um mito perigoso e que não é desconhecido na América, que reivindica para si uma cultura do *Melting Pot*. A ideia parte do princípio de que as diferenças étnicas existentes tendem a diluir-se, dando origem a um novo campo social, único, homogêneo e no filme a capoeira presta-se a esse serviço. De facto, a capoeira tem chamado para si essa competência, até como forma de vender-se no mercado cultural global. Terá a prática da capoeira essa capacidade? Até que ponto ela não estará a reproduzir um mito que é socialmente perigoso para as relações sociais e culturais? Pode dizer-se que, regra geral, as questões raciais e ou étnicas são a tónica da trama e que a capoeira acaba por ser um mediador dessas relações conflituosas, porém solúveis por força de uma suposta essência integradora da capoeira. Destaca-se, por fim, o facto de o filme reproduzir uma certa tropicalidade, associada à dança, à música, à irreverência e ao exotismo.

Guizardi (2011) chama a atenção para o facto de que *Sólo el más fuerte*, título do filme em espanhol, ser um filme de ação associado às artes marciais mas que combina alegria e disciplina acompanhada por um ritmo musical. A autora ressalta ainda a apresentação de um personagem importante no ensino da capoeira, dos quais muitos europeus teriam que familiarizar-se, o professor de capoeira. No filme a figura do professor de capoeira é tratada como um herói disciplinador cujo rigor e forma de ensino nem sempre eram bem compreendidos, embora aceites devido à sua condição de líder da classe e detentor de um conhecimento. Menara Guizardi sugere que muitos jovens espanhóis que iniciaram o seu percurso nos anos 1990 na capoeira, possivelmente associaram a figura do seu professor brasileiro ao jovem Louis, protagonista do filme, algo entre um líder robusto e carismático e um disciplinador rigoroso.

Para além de eliminar as relações conflituosas entre latinos e jamaicanos, Louis, o ex-fuzileiro mestiço com cara de latino, acabou por conquistar o coração de uma das poucas personagens brancas do filme. Pode dizer-se que, regra geral, as questões raciais e ou étnicas são a tónica da trama e que a capoeira acaba por ser um mediador dessas relações conflituosas, porém solúveis por força de uma suposta essência integradora da capoeira. Seja como for, símbolos de latinidade, negritude, bem como



de americanidade também, em que culturas em litígio se juntam para formar uma nação.

#### 2.7.5. Os livros do Mestre Nestor Capoeira

“No oriente existe o Zen, a Europa desenvolveu a psicanálise e no Brasil temos o jogo da capoeira.” (Nestor Capoeira 1985)

Assim começa o primeiro capítulo do livro *O galo já cantou* de Nestor Capoeira.

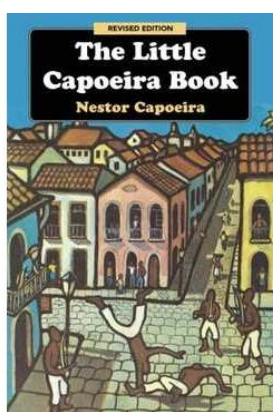


Figura 5. Versão inglesa do livro do mestre Nestor Capoeira.

Segundo o próprio Nestor, os seus livros surgiram da necessidade de dotar os praticantes de conhecimentos adicionais que permitissem compreender melhor a prática da capoeira e decorreram da experiência pioneira que teve fora do Brasil. Nestor conheceu a capoeira no ano de 1965, através do prestigiado Mestre Leopoldina, a quem ajudou a imortalizar através dos seus vídeos, entrevistas e artigos. No mesmo ano em que finalizava a Faculdade de Engenharia, 1969, recebia a Corda Vermelha, graduação máxima do Grupo Senzala, do qual foi um dos pioneiros e fundadores. Foi um dos pioneiros também no ensino da capoeira fora do Brasil, mas foram os seus três livros e o seu filme que marcaram o seu percurso na capoeira, no Brasil e no mundo. Em 1981 editava *O pequeno manual do jogador*, em 1985 *O galo já cantou* e em 1992 *Os fundamentos da malícia*. Ainda na década de oitenta escreveu dois romances e consta que estará para ser editado um quarto livro intitulado *Capoeira, a construção da malícia e filosofia da malandragem*, cujos capítulos foram postos na internet para serem debatidos pelos aficionados<sup>19</sup>.

Mestre Nestor fez mestrado e doutoramento em comunicação e, na década de 70, protagonizou o personagem capoeirista Jorge, no filme *Cordão de Ouro*, realizado e exibido em plena ditadura militar no Brasil. Os seus livros foram traduzidos em várias

---

<sup>19</sup> <http://www.abeiramar.tv/blog>

línguas e *The Little Capoeira Book* constituiu, na década de noventa, um dos primeiros livros dos quais os iniciantes da capoeira, fora do Brasil, puderam obter informações mais alargadas sobre a luta e a dança afro-brasileira. Convém recordar que o público europeu de praticantes de capoeira rondava o grupo etário de adultos entre os 20 e 35 anos. Trata-se de um público letrado, curioso, universitário, normalmente falante de outras línguas que não só a sua língua materna.

O sucesso dos livros deve-se a vários fatores, entre eles: o facto de abordar temas muito alargados sobre a capoeira que ainda hoje são pertinentes; por envolver uma contextualização histórica bastante ampla; por relacionar aspetos da capoeira com temáticas sociais e culturais diversas; por conter um certo pendor filosófico em pensar a capoeira como uma arte portadora de um saber e, particularmente, por fazê-lo numa linguagem coloquial, sem cair no popularesco, sendo contudo uma linguagem objetiva, porém universal e simples, como quem tem uma conversa de café. A bibliografia utilizada por Nestor é muito vasta e abrange um largo leque de autores de renome das Ciências Sociais e afins, o que lhe confere uma credibilidade académica indiscutível, embora não pretenda ter tal estatuto, sendo apenas um livro de consulta. Penso que o maior mérito dos seus livros, para além do alcance geográfico que teve, foi a construção de um discurso filosófico de constituição da capoeira, destacando conceitos como a mandinga, a malícia e a malandragem. Imagino que o leitor europeu deparou-se, inicialmente, com o facto de que a malícia bem como a malandragem poderiam ser invertidas na capoeira como algo positivo, uma virtude, como um instrumento de ação social, de subsistência e reprodução. A prática da capoeira descrita nos livros de Nestor, em tese, ajudaria os indivíduos de várias nacionalidades a assumir um lado tenebroso e dual das suas existências, afinal podia ser-se malandro e malicioso sem sentimento de culpa algum.

#### **2.7.6. A emigração brasileira de capoeiristas nos anos 80 e 90**

A década de oitenta foi um período marcante na história brasileira. Neste período já se acenava com o fim do regime militar, iniciado em 1964, e a redemocratização. Em 1980 é criado o Partido dos Trabalhadores, oriundo das greves

do ABC paulista. Em 1984, ocorre o movimento das “Diretas Já”, em que a população brasileira saiu às ruas para reivindicar eleições diretas para presidente e, no ano seguinte, Tancredo Neves, um não militar, foi eleito presidente ainda por voto indireto. Nesse mesmo ano, 1985, ocorre o fim da ditadura militar e, em 1988, é promulgada uma nova constituição. Se, por um lado, a estabilidade política e democrática pôde ser estabelecida nesse período, o mesmo não se pode dizer da economia brasileira que se encontrava numa inflação galopante e teria que, em 1982, recorrer aos recursos do famigerado Fundo Monetário Internacional. O começo dos anos noventa foi marcado pela confiscação dos depósitos bancários dos cidadãos brasileiros por parte do presidente Fernando Collor, que seria retirado do governo, pressionado pela sociedade civil. Só em finais dos anos noventa a economia brasileira alcançaria alguma estabilidade.

É justamente neste cenário que se assiste à saída dos emigrantes brasileiros em direção aos países industrializados. A falta de opção, de emprego, de oportunidades levaria muitos emigrantes em busca de dias melhores no exterior. A migração de capoeiristas para as várias partes do mundo, em particular para a Europa num primeiro momento, não era intencional, no sentido de ir promover a capoeira. Esse movimento deliberado só ocorreria nos anos noventa em diante e de uma forma bem mais organizada que a inicial.

Pude constatar na minha pesquisa que grande parte desses capoeiristas-emigrantes não eram profissionais habilitados para ensinar a capoeira, alguns tinham apenas meses de prática com pouca vivência da capoeiragem. Tratava-se, nalgumas vezes, de músicos, dançarinos, percussionistas ou pessoas com alguma aptidão para as práticas físicas e alguma passagem pela capoeira. Nos anos oitenta e noventa os produtos culturais da América Latina, em particular do Brasil, estavam em alta e era preciso aproveitar esse contexto favorável. Muitos desses emigrantes, que iniciaram o ensino da capoeira no exterior, só mais tarde vieram a adquirir, no âmbito do seu grupo inicial ou de outro, uma graduação na hierarquia de ensino da capoeira que lhes permitissem dar aulas. Grande parte fez, fora do Brasil, todo o seu percurso na capoeira, até se tornarem mestres ou professores. Só mais tarde, em finais dos anos noventa, quando os grupos estavam organizados e em franca expansão territorial, é

que se iniciou um movimento organizado e orquestrado onde vieram mestres e professores com um percurso no Brasil.

Conforme os dados que pude obter a composição social era diversificada, no entanto, regra geral, os capoeiristas emigrantes eram do sexo masculino e possuíam baixa escolaridade e só alguns tinham algum tipo de formação superior. As dificuldades não eram poucas, sobretudo no que toca à adaptação e à documentação para legalizar-se. Alguns haviam sido trazidos por mulheres europeias que conheceram no Brasil, outros por contactos com estrangeiros que ofereciam trabalho em teatros, salas de dança, cafés ou por dicas de amigos que já tinham estado fora e contavam histórias de encantar. Nem sempre esses contactos serviam de suporte devido e podia ocorrer que um ou outro emigrante tivesse que dormir na rua ou mesmo recorrer a expedientes escusos para sobreviver. Recordo que, no final dos anos oitenta, ao chegar à Europa encontrei um ambiente muito favorável à cultura brasileira. Embora em Portugal a massiva presença de brasileiros que se fazia sentir causasse algum tipo de estranheza entre os portugueses, o sotaque brasileiro era apreciado e as telenovelas faziam furor. Já, na Holanda, rapidamente encontrei alguns capoeiristas e no verão percorríamos as cidades fazendo roda na praça e angariávamos algum dinheiro. Devido à escassez de jogadores, não era preciso ter muitos dotes de acrobatas, bastava que se soubesse tocar o berimbau, cantar e fazer um jogo mais ou menos estruturado, já se podia marcar presença numa roda e em performances pagas.

De acordo com a análise dos dados por mim pesquisados, é possível indicar três tipos de ondas de emigrantes capoeiristas brasileiros vindos para a Europa nas últimas décadas.

#### **1. Anos setenta: Os pioneiros, aventureiros, músicos e bailarinos.**

O primeiro grupo de pioneiros em que se incluem os dançarinos dos grupos folclóricos, percussionistas e alguns capoeiristas noviços que atuavam fora do Brasil, entre eles alguns capoeiristas já formados, mas também, nesse mesmo período, um grupo bem maior de emigrantes que tinham, como se disse, pouca convivência com a capoeira. Este primeiro grupo veio nos anos 70 até mais ou menos finais da década de 80 e inícios dos anos 90.

## **2. Anos noventa: A segunda geração, os saltadores e valentões.**

No período que se segue, temos uma mudança no perfil dos capoeiristas. Alguns grupos já estavam estruturados, já ocorriam eventos como batizados e encontros, alguns dos líderes de grupos tinham obtido a autorização de residência, falavam um pouco das línguas locais e eram capazes de dar suporte à vinda de outros praticantes no âmbito do grupo. Estes novos emigrantes, vindos na segunda metade da década de noventa e primeira década do início do século XXI, eram praticantes avançados e ou professores que já tinham um percurso na capoeira, baixa escolaridade ainda, mas eram escolhidos por serem os melhores de cada academia. Esse critério de escolha devia-se à já existente disputa entre os grupos fixados fora e era preciso impressionar o público europeu com acrobacias e contorcionismos que disputassem, metro a metro, o espaço com os grupos existentes.

## **3. Ano dois mil: Os especialistas, migrantes sazonais.**

Um terceiro grupo de emigrantes iria surgir em meados do início do século XXI, com a vinda de mestres que, eventualmente, já tinham passado pela Europa, mas que se fixaram no Brasil. Tinham um perfil diferente, devido a passagens por vários países, falavam algumas línguas, alguns com boa formação académica em diversas áreas e com alguma apetência para as artes e o espetáculo, sendo por isso mais atrativos à classe média letrada europeia. Neste segmento de brasileiros encaixam-se os mestres mais antigos e alguns mais jovens mais experientes que, para além do ensino da técnica viriam principalmente proferir palestras, dar cursos específicos de música, falar sobre passagens da capoeira que vivenciaram entre outras tarefas de maior reflexão e nem tanto de treino físico. Trata-se, no entanto, de migrações pendulares, sazonais, que ocorrem em períodos de longas digressões pela Europa em eventos e cursos.

Contudo, apesar da mudança das conjunturas que facilitaram a introdução dos diferentes tipos de migrantes capoeiristas referidos, os modelos de migração que se observaram continuam a coexistir.

Um exemplo interessante do primeiro grupo pode ser dado pelo Mestre Martinho Fiúza, já indicado no capítulo anterior. Como foi mencionado, Martinho tinha vindo na leva de dançarinos contratados pelo grupo Brasil Tropical e deixou-se ficar.

Chegou uma hora que tudo que eu queria aprender eu aprendi, eu queria sair da companhia e tomar aulas em Paris. Era só trabalhar, ônibus, teatro, hotel, era sempre em turnê. Eu não progredia, e eu queria trabalhar em grupos europeus. A onde eu chegava eu tava sempre tomando aulas de dança e também, pra sobrevivência aqui na Europa você fazia de tudo. Teve uma época que eu aprendi percussão, aprendi malabarismo, quando eu saí da companhia eu tinha muitas maneiras de me movimentar. Se alguém falasse vem dar uma aula de capoeira eu dava uma aula de capoeira, se alguém falasse vem jogar capoeira eu ia jogar capoeira, se alguém falasse vem fazer malabarismo eu ia fazer malabarismo, se alguém falasse eu tenho um programa folclórico eu ia dançar o programa folclórico. Era assim.

Em 1975 em Paris eu fui convidado para dar um workshop de capoeira e samba. E funcionava no estúdio Maré que existe até hoje em Paris. No samba gente pra burro e capoeira nem uma pessoa. Eu fiquei besta porque tinha muitos brasileiros naquela época, então eu dei o *workshop* de dança e não de capoeira. Final de 1977 eu saí da companhia e pra sobreviver fazia tudo. Quando voltei em Munique eu tive o grande contacto com a capoeira. Um amigo montou um *show* e o *show* tava muito fraco então eu disse vamos botar um número de capoeira. Então os estudantes viram e disse: Martinho você não quer dar umas aulas de capoeira? E assim foi. Tomei gosto e comecei a dar aulas com apoio de Camisa Roxa. Era assim, aquelas pessoas mais alternativas, tinha aquela influência de *hippy*. Tem um deles que tem frequentado a capoeira até hoje. Duas primeiras pessoas que eu conhecia foi o Grande em Paris, mas ele ainda não dava aulas. O segundo que eu conheci na Europa foi Paulo Siqueira. (Depoimento do Mestre Martinho Fiúza, junho, 2013)

O mestre revelou que “fazia de tudo”, foi assim que definiu a sua vivência inicial na Europa. Recordo que esse “tudo” estava de alguma forma ligado às práticas performativas nas quais a capoeira se incluía. De facto, o malabarismo, antes de ser uma atividade concreta que ele, eventualmente, poderia exercer, pareceu-me uma boa metáfora para ilustrar o tipo de vida que ele possuía.

Mestre Paulo Siqueira é também um dos importantes protagonistas desse enredo. Cabe destacar as condições em que ele chegou à Europa para ensinar a capoeira e o facto de até hoje continuar a ser uma figura importante no cenário da capoeira do velho continente e, atualmente, dada a sua importância no mundo.

*Eu vim com contrato, eu não vim para aventura. Eu vim com um contrato para dar aulas de capoeira, um contrato de um ano com tudo pago, assinada a carteira. Um ano para dar aula de capoeira e montar um trabalho. Era um alemão que foi no Brasil e aí eu já trabalhava com música e teatro no Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro tinha o Ponto dos Artistas que fica na Praça Tiradentes. E ali as pessoas arranjam trabalho,*

*alguém que tá precisando de um saxofonista, dum coreógrafo. Eu já trabalhava nas casas noturnas desde os dezoito anos. Eu tinha o meu mestre de capoeira e o meu mestre me levou pró meio artístico. Eu já tinha três propostas pra viajar e eu escolhi essa de viajar sozinho. Eu fui a primeira pessoa que teve um contrato pra dar aulas de capoeira fora do Brasil, como capoeirista. Eu fiz a primeira associação e fui o primeiro a sair do Brasil com contrato feito na embaixada da Alemanha no Rio de Janeiro, pra dar aula na Alemanha, o primeiro fui eu. Eu pago minha aposentadoria até hoje como professor de capoeira, eu fui o primeiro. Era uma academia de luta, tinha Karatê, Viet Vu Dao.*

*Tem gente que passa mas não fez trabalho. Eu conto a minha História a partir de 1980, posso contar daí. Antes eu não conto por que quem eu encontrei aqui que tinha trabalho e tinha uma academia era o Martinho Fiúza, tem até hoje. E tinha O Grande da Bahia. Depois que eu vim, veio o Mestre Lua Rasta na Suíça e nós ficamos trabalhando durante muito tempo. Dos primeiros contactos que eu tive de pessoas trabalhando foi o Lua, porque o Lua eu conhecia do Rio de Janeiro. A gente começou a fazer trabalho de circo na rua, teatro de rua com capoeira. A capoeira pra mim não é só esporte, então você tem que trabalhar com a cultura também. Muita gente vem pela parte do esporte, mas tem que aprender a parte da cultura também. Você não pode separar uma coisa da outra. Eu nunca separei uma coisa da outra. (Depoimento do Mestre Paulo Siqueira, maio, 2013)*

É importante destacar no depoimento do Mestre o facto de ele enfatizar a sua situação diferenciada no que toca à chegada na Europa. Não passará despercebido que o facto de ter tido um contrato e “*não ter vindo para aventura*” o diferencia dos demais, conferindo-lhe um *status* e um capital simbólico que o põe noutro patamar. Contudo, assim como Martinho Fiúza, Paulo Siqueira adota a estratégia da capoeira como bem cultural, nesse caso aliado ao teatro e arte de rua, do qual estaria familiarizado.

A década de oitenta foi o começo, fio duro pra todo mundo. A capoeira começa a aparecer nos anos 90, é aí que ela começa a aparecer na cena. Já tava, mas isso demora. Nos anos oitenta eu fazia muito trabalho na rua, mas era um trabalho mais folclórico, de rua, era mais um trabalho de preparação pra divulgar. As pessoas não sabiam muito o que era, era muito complicado explicar. A partir do final dos anos oitenta começa a firmar e nos anos noventa ela vai de vento em popa. (Depoimento do Mestre Paulo Siqueira, maio, 2013)

Na verdade, como se poderá perceber pelas palavras dos demais entrevistados, os anos 80 foi o período em que a capoeira começou, aos poucos, a alavancar, tendo em conta que a capoeira começou a constituir, mesmo para os que não tinham grande iniciação com ela, uma perspectiva de trabalho mais concreta e palpável.

Luís Carlos Afonso, o Mestre Marreta, chegou a Lisboa, em 28 de março, de 1984. Passou um breve período de tempo e, após ter feito algumas apresentações sem ter dado aulas, resolveu partir para França onde chegou em 1985:

Quando eu cheguei na França, a primeira pessoa que eu encontrei foi o Samara. Mas O Grande da Bahia foi um dos primeiros a ensinar na França. Os primeiros que a gente fala é assim, os primeiros caras que criaram grupo, tinham alunos. Outros passaram com grupos de dança, mas dando aulas mesmo foi o Grande da Bahia. O Grande tá em Paris, tem tempo que não vejo ele, mas acho que ele não dá mais aula não. (Depoimento do Mestre Marreta, junho, 2013)



**Figura 6. Apresentação de rua na Europa nos anos 80. Arquivo fotográfico de Sorge Santos.**

Consta que em França, em Paris, já havia um pequeno grupo de praticantes em construção. Segundo Mestre Marreta, Cláudio Samara residia em Paris e dava aulas de Educação Física e foi lá onde ele se motivou a dar aulas de capoeira por conta de alguns dos seus alunos franceses que já

tinham praticado. Marreta descreve que com os trabalhos que fazia em França, como as aulas de capoeira, apresentações e pequenos eventos, foi capaz de juntar algum dinheiro para investir num pequeno terreno na sua cidade natal, Montes Claros, no Estado de Minas Gerais, onde se encontra a sede da sua academia. O trio de amizade entre ele, China e Samara rendeu muitos trabalhos e sabe-se que, pela centralidade geográfica da França, se deslocariam para outros locais onde também aconteciam pequenos movimentos com a capoeira, como na Alemanha, com os Mestres Paulo Siqueira e Martinho Fiúza, e na Holanda, onde foram residir e fixaram os seus trabalhos com a capoeira. O mestre narrou também as passagens de outros brasileiros que mantiveram uma ligação com o ensino da capoeira, caso do Mestre Cláudio Chaminé, hoje mestre de Capoeira Angola no Rio de Janeiro:

O Chaminé veio pra cá dançarino. O Chaminé dava aulas, mas ele nunca criou um grupo de alunos. Quando ele voltou para o Brasil ele ficou sendo muito mais capoeirista de que quando ele tava na Europa. Ele voltou para o Brasil, de repente foi o caso dos papéis também. Quer dizer, uma das razões, o problema de papéis,



regularização, era tanta burocracia. A situação dele de permanência tava difícil, largou mão e foi embora pró Brasil. (Depoimento do Mestre Marreta, junho, 2013)

Um dos aspetos interessantes do depoimento do mestre diz respeito ao perfil dos praticantes que ensinavam capoeira na Europa e que, como foi dito, nem sempre estavam envolvidos com o ensino da capoeira, mas que se envolveram ocasionalmente, uma vez que constituía uma fácil saída de trabalho.

Os caras mesmo que vieram com uma formação foi mais tarde. Muito desses que eram alunos abriram caminho pra outros chegar aqui. Eu mesmo já treinava faz tempo e dava aulas. Muito poucos vinham com uma pequena bagagem, já jogavam, já cantavam. Jogar bem que eu falo não é velocidade, nada disso, é o cara ter uma noção de jogo, o cara dar um golpe, ele sabe se esquivar do lado certo, o cara tá consciente daquilo que tá acontecendo. (Depoimento do Mestre Marreta, junho, 2013)

O outro aspeto prende-se com as dificuldades iniciais dos emigrantes, sobretudo com a burocracia dos papéis, o que fez com que alguns deles retornassem ao Brasil. O mestre chama à atenção para a disparidade de critérios de legalização na época e explica que, na Holanda, a flexibilidade de critérios levou a que muitos emigrantes brasileiros se legalisassem como músicos ou alegando apenas união de facto com companheiras de nacionalidade holandesa.

Pelos dados obtidos, penso ter sido o grupo Senzala o primeiro a orquestrar de maneira mais ordenada, porém incipiente, um modelo de organização em rede, organizando os seus poucos membros no exterior, agregando os bons capoeiristas recém-chegados ou já estabelecidos de outros grupos, organizando eventos sistemáticos e congregando grupos de capoeiristas de diferentes matrizes. É preciso lembrar que o grupo Senzala foi um dos grupos importantes na fase de criação e consolidação dos grupos no Brasil, tornando-se um modelo a ser seguido pelos demais, inclusive na criação e generalização de um sistema de graduação hoje bastante em voga. Quando estes jovens de classe média carioca chegaram fora do Brasil possuíam alguma tecnologia e conhecimentos, que passava pela organização bem sucedida de eventos, sistemas de aulas, estrutura hierárquica, apresentações de *shows* e uma forma peculiar de vender a cultura brasileira, através da capoeira. Os integrantes da Senzala, como China, Samara, Grilo e Sorriso, que se fixaram na Europa, foram fundamentais na invenção de um sistema em rede, ligando lugares equidistantes e organizando eventos de boa qualidade e integração. No ano de 1989, Mestre Gato,

também da Senzala, passava a residir na Inglaterra e criava ali mais um trabalho integrado ao grupo Senzala. Mas foi por volta de 1987 que a Senzala, com a presença dos Mestre Peixinho, Toni Vargas, Sorriso e Garrincha, organizou o seu primeiro encontro europeu, marcando um período que ficou conhecido como a implantação da capoeira pedagógica na Europa.

Como efetivamente a capoeira se implantou e que estratégias os capoeiristas utilizaram para vender a capoeira e angariar os seus primeiros alunos pode ser melhor compreendido na fala do Mestre Marcos China, integrante do grupo Senzala.

Em 1984 eu saí do Brasil e fui pra Miami e depois cheguei a Paris. Eu sou professor de Educação Física de formação. Aqui no Rio eu trabalhava em colégio, trabalhava em academia de clube. Eu dava aula de capoeira no colégio São Vicente de Paula e fazia muito trabalho com capoeira e show. Na verdade, quando eu fui, eu tinha um contrato com uma companhia de show, fazia capoeira, maculelê, percussão no show. Quando cheguei a Paris, deu um problema com a companhia e o empresário abandonou a gente, parou de pagar. Então eu pensei, vou ficar um pouquinho, passear, aprender a língua, conhecer. Não me passava pela cabeça vir pra Europa pra dar aula de capoeira. Eu fui fazer um trabalho, ganhar um dinheiro e voltar pro Brasil. Devido a esse incidente eu acabei ficando e aí começou a aparecer trabalho com capoeira, apresentação, né. Tinha muito brasileiro na Europa, tinha muito show de samba. Então eu comecei a participar, me chamavam pra trabalhar como percussionista e como capoeirista, comecei a fazer capoeira nesse trabalho também. E aí como a capoeira não era conhecida, o pessoal gostava, botava alguma coisa mais no show, porque só tinha batucada e mulata. No começo, como capoeira não era conhecida, não me ocorria de dar aula não. Com um tempo, fui ficando e resolvi dar aulas, porque era uma coisa que ia dar continuidade. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

Observe-se que há uma característica que se repete no processo de chegada dos capoeiristas na Europa: o facto de todos estarem de alguma forma ligados a práticas culturais e artísticas da performance, seja a música, a percussão ou a dança, e o desejo, ainda que claramente irrevelado, de ficar e desbravar terreno. Mestre China destaca a importância da música brasileira como fator de inserção da capoeira, particularmente em França:

Principalmente na França a música brasileira já era muito apreciada, tinha muitos músicos brasileiros. Tinha muitos músicos brasileiros que já viviam na França há muitos anos e viviam de música e tinham muitos trabalhos. Tinha muito pedido pra fazer animação brasileira nas férias, nas festas de rua no verão o pessoal contratava uma batucada, pra desfile de rua. E aí no desfile de rua era batucada e mulata, dançarinas de samba. O pessoal gostava muito e, às vezes, assim de noite em festas privadas, muita gente quando queria animação chamava músicos brasileiros, sabia que era ambiente garantido. Eles lá têm uma admiração pela cultura brasileira, na França

principalmente. Pra ganhar um dinheiro com a capoeira com essas atividades não era difícil, o pessoal gostava muito da capoeira quando via, mas não tinha capoeiristas, tinha dois ou três. Como não tinha muita gente o pessoal começou a chamar os capoeiristas pra participar desses trabalhos, que era praticamente só samba, e agradava muito, o pessoal gostava muito da capoeira. Era novidade, era uma coisa a mais, enriquecia um pouquinho o espetáculo. O pessoal gostava do samba, da batucada, das mulheres, mas era assim um ou dois trabalhos por mês. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

O processo de transposição dos espetáculos e performances com a capoeira para a angariação de alunos e adeptos da arte, segundo o mestre, não foi nada fácil e foi preciso algum tempo e esforço até consolidar-se.

Pra dar aulas de capoeira não foi nada fácil. Eu fui dar aulas de capoeira um tempinho depois. Como é que funcionava? Ninguém me empregava pra dar aulas de capoeira porque era uma atividade que ninguém conhecia. Eu frequentava muito os centros de dança. Porquê? Quando eu cheguei, na companhia que eu trabalhava, tinha uns trinta bailarinos, entre homens e mulheres. O pessoal pra manter a forma ia fazer aula de danças e, como tinha muitos Centros de Dança em Paris, eu ia lá pra ver, pra acompanhar e dar uma olhadinha pra ver como funcionava. Se fosse o caso de um dia eu querer dar aulas e saber como funcionava essa coisa do espaço. E era aluguel, ninguém oferecia a sala, tipo toma essa sala e dá aulas. Mundo capitalista, se fosse um professor de dança que tinha setenta alunos, eles queriam dividir, mais pra dar uma aula de uma coisa que não tinha aluno e não se conhecia, tinha que alugar.

Quando eu comecei a dar aulas, e o Samara também, a gente pagava o aluguel da sala, na época era 100 francos mais ou menos a hora, que representava vinte dólares. A gente pagava a sala e pra botar aluno na sala, toda a responsabilidade, a divulgação, todo o trabalho pra ganhar as pessoas, ganhar os alunos era nossa. A primeira aula, combinei horário, um mês antes comecei a fazer a divulgação, fazia à mão mesmo, fotocópia, letra sete, comprava na papelaria, você risca em cima e sai em baixo, fica um negócio todo torto. A gente pregava nos lugares, academias, centro de danças, cidade universitárias, lugares onde tinha brasileiros.

No primeiro dia, na primeira aula, eu fui pra academia e ficou eu e a dona da sala conversando e não apareceu ninguém. Aí quer dizer, era uma aula por semana. Ela falou pra mim que no começo é assim mesmo. Na segunda semana apareceu um aluno e na terceira semana não apareceu ninguém, na quarta semana veio o aluno que veio na segunda aula e trouxe o irmão dele, aí completou um mês. Aí no segundo mês, tinha um amigo que eu conheci que dava aulas de português e tinha duas alunas, aí ele intimou as alunas, e falou vai fazer aula de capoeira, lá vocês vão ter contato com a língua portuguesa, vão cantar, conhecer a cultura brasileira. Uma gostou, foi ficando, a outro no dia sentiu dor no joelho e não continuou. Aí foi aos poucos, um aluno, dois alunos, o pessoal gostava da capoeira, mas pra aprender é demorado.

Não é todo mundo que tem a qualidade física necessária pra começar a capoeira, é tanto que no começo a maioria do público era de trinta anos pra cima. As pessoas vinham interessadas pelo aspeto cultural da capoeira, interessado pelo Brasil, através da capoeira era o caminho pra entrar em contato com a cultura brasileira. O Samara ele já tava um tempo, ele tinha seis alunos numa aula, oito em outra. Uma vez foi até engraçado, eu comecei a dar aulas em dias diferentes do Samara, justamente

porque um dava força ao outro. Eu ia na aula dele pra gente mesmo jogar capoeira e tocar um berimbau, ele poder jogar com os alunos enquanto eu tocava e cantava. Um dia eu cheguei na aula dele tinha quase dez alunos, tinha alguns brasileiros de passagem, alguns que começaram a fazer capoeira na Europa. Porque aproximava, dava pra matar a saudade, no Brasil nunca se interessou, começou a fazer na Europa. Tinha umas catorze pessoas, a gente fez uma roda legal, todo mundo soado. Isso foi numa segunda-feira, ele dava aula segunda e quarta. Aí na quarta-feira, eu tava empolgado da roda da segunda, então eu cheguei na academia e vejo Samara todo soado sem ninguém. Perguntei o que aconteceu, ele disse que não veio ninguém e ele tava treinando para aproveitar o dinheiro que ele tava pagando. Então tinha altos e baixos. O que chamou atenção das pessoas é que a gente fazia muita roda na rua. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

Quem eram entretanto as pessoas que vieram praticar a capoeira? Qual o seu perfil social? Quais os resultados obtidos pela ampla divulgação que teria sido feita em rodas e performances públicas? Porquê da proeminência de certos grupos sociais nas aulas e, do ponto de vista de gênero, quais os grupos mais destacados, homens ou mulheres? Sobre essa questão o Mestre Marcos China lança a seguinte possibilidade:

As pessoas que se interessaram por praticar a capoeira eram pessoas que tinham visto a capoeira. Quem tinha visto a capoeira? Eram as pessoas de mais idade.



**Figura 7. Apresentação do grupo Senzala, em França, nos anos 80.**  
Arquivo fotográfico do Mestre China.

Então nesse período 1985/86 a gente montou um trabalhinho que era eu, o Samara, o Marreta e o Gegê, nós os quatro estávamos em Paris, estávamos começando a dar aula capoeira e queríamos divulgar a capoeira. Então, de vez em quando, a gente marcava uma roda na rua e a gente montou um trabalho juntos, de apresentação de capoeira. Onde é que a gente ia? Na escola de teatro, no conservatório, na escola de mímica do Marcel Marceau.

Esses profissionais, dessas áreas, eles viam na capoeira um elemento que poderia agregar muito ao trabalho deles. Muita gente que veio treinar capoeira era gente que já era do meio artístico, que via na capoeira um complemento pra arte deles. Não tinha apresentações nas escolas primárias. As crianças, por exemplo, não tinham acesso à capoeira, por que ou era show noturno ou na escola de mímica, no conservatório de arte dramática, na comédia francesa, eram em lugares ligados à arte que a gente fazia a capoeira não só como tratamento de show, mas tinha oficina, workshop, falava sobre a capoeira, contava a história, mostrava as tradições, a roda. A maioria dos que ficavam eram mulheres, porque tinha mais facilidade de trabalhar com as pernas, tinham experiência de dança, memorizava melhor os movimentos. Os homens, como a maioria era de trinta anos pra cima, eles viam que tinham que ralar muito pra jogar alguma coisa. Jogar capoeira demora, ainda mais num ambiente que ainda não tinha muitas pessoas, na época era o caso, foi bem difícil. Tinha de tocar

berimbau, cantar, jogar com eles. Esse pessoal que teve um contato mais próximo, mais intenso, foi o nosso primeiro público. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

Apesar da proeminência do Grupo Senzala e da capacidade de publicitarem o seu próprio trabalho, eles não foram os únicos a se estabelecerem na Europa. Mestre Martinho Fiúza da Bahia tinha chegado à Alemanha, na década de setenta e o Mestre Paulo Siqueira do Rio de Janeiro chegaria também à Alemanha nos anos oitenta. Mestre Umoi de Brasília desembarcava em Portugal nos anos oitenta e o maranhense Mestre Ousado dava entrada na Inglaterra nos anos noventa, entre muitos outros. Seja como for, convém elucidar como surgiram os primeiros encontros de capoeira na Europa. Que ideias deram gênese a esses encontros e como eles contribuíram para a massificação da capoeira no continente europeu?

Era o ano do Brasil na França, era um convênio entre o governo brasileiro e francês. Nós pegamos esse gancho, colocamos um projeto, não tivemos ajuda de ninguém. Por que o nosso projeto ninguém apoiou, o pessoal gostava muito mas os governos não davam dinheiro. Promovia facilidade, contatos, mas dinheiro era por conta própria. A gente trabalhou quase um ano nesse projeto, oferecendo, tentando captar alguma coisa, mas no final a gente tinha trabalhado tanto, a gente já tinha fechado um contrato pra *show* de capoeira, pra teatro, pra evento. A gente já tava com a ideia de fazer um encontro europeu porque já tinha o Paulo Siqueira, o Martinho dava aulas de capoeira em Munique, o Samara tinha ido morar em Amsterdão. Eu tinha aqui o pessoal envolvido do Brasil que era o pessoal do grupo



Figura 8. Apresentação do grupo Senzala, em França, nos anos 80. Arquivo do Mestre China.

Senzala. Todo mundo foi embora da França e eu fiquei sozinho. O Samara foi pra Amsterdão, o Chaminé, embora não trabalhasse especificamente com capoeira, foi morar na Holanda também, tinha o Gegê que foi pra Berlim e só ficou eu e o Grande. O projeto chamava “Brasil em preto e branco” para o ano do Brasil na França. O que a gente queria fazer? Trazer um grupo de capoeiristas do Brasil, juntar com os que já moravam na Europa, fazer uma série de *shows*, batizar os alunos europeus, porque já tinha alguns alunos com dois, três anos de trabalho, nunca tinha tido isso antes. Me ocorreu que, como já tinha três ou quatro núcleos de capoeira na Europa, a gente precisava preencher o tempo do pessoal que vinha do Brasil, tinha de dar atividade, trabalho, porque como não tivemos ajuda nenhuma, cada um tava pagando a sua passagem. Como eu tinha participado de um grande encontro aqui no Rio, muito bom, com a velha guarda da Bahia, com os americanos que vieram com o Mestre Acordéon. O Mestre Jelon já estava nos Estados

Unidos e veio com alguns alunos. O encontro chamava “Pé quente Cabeça Fria”<sup>20</sup>, aqui no Circo Voador, no Rio. Eu pensei nisso baseado nesse encontro e também pelo fato de que já tinha Paris, tinha Amsterdão, tinha Hamburgo, tinha Munique, tinha um casal na Inglaterra, eu sabia que tinha outras pessoas em outros países que estavam chegando. A gente escutava falar, mas não tinha certeza, não tinha internet, o telefone era caro. Aí eu incluí nessa programação o primeiro encontro europeu de capoeira, como nunca ninguém tinha feito.

Aí vem mais gente que ninguém nem contava. No encontro de 88 participou o Lua Rasta. No primeiro encontro foram 46 alunos e 20 capoeiristas brasileiros. Tinha muita gente que fazia capoeira no Brasil, gente que não fazia mas veio participar. Esse encontro não parou mais. Os núcleos que participaram dessa atividade, depois continuaram o Paulo Siqueira, o Samara e eu. Em 87 foi em Paris, em 88 foi em Paris, em 89 foi em Hamburgo, em 90 foi em Paris, 91 foi em Hamburgo e depois teve Amsterdão. Em 89 a gente também organizou o encontro de inverno, em janeiro, logo depois do ano novo. O Samara e o Marreta começaram a organizar em Amsterdão o encontro de Páscoa. A partir de 92/93 começou a aparecer muitos capoeiristas e muitos encontros, então começou a ter muitos encontros pequenos. A capoeira cresceu muito, os grupos cresceram muito. Muita gente que chegou na Europa tinha uma política de se fechar e fazer encontro só entre o grupo deles. Vieram quatro mestres do grupo Senzala e mais duas alunas, Mestre Peixinho, Garrincha e Tony Vargas e Sorriso. Tinha aula, palestra, cada mestre escolheu um tema e falou sobre esse tema. Durante tinha muita mulher. No começo da capoeira na Europa as mulheres eram maioria, e um dos temas da capoeira era a mulher na capoeira. Mesmo no Brasil, a mulher nos anos oitenta, a mulher ainda tava conquistando seu espaço na capoeira como na sociedade e a capoeira é um meio muito machista.

No encontro de noventa teve uma explosão. Depois desse primeiro encontro, os mestres do grupo começaram a vir pra Europa todo ano. No Brasil o pessoal sabia que a capoeira tava conquistando a Europa. No quarto encontro europeu de verão apareceu muito brasileiro que veio pra Europa nessa época, sabendo do encontro pra participar do encontro e pra ficar lá. No primeiro teve 46 alunos, no segundo teve 60, terceiro 82, quando chegou em noventa foi mais 400 alunos e uns 40 brasileiros, a maioria já estava na Europa já pensando em ficar. Em 91 e 92 o negócio aconteceu mesmo. Nos anos noventa a capoeira explodiu de vez porque apareceu no cinema, aí massificou. Aí todo mundo começou a procurar a capoeira porque ela ficou popular pro grande público, antes era aquele trabalho de formiga. (Depoimento do Mestre Marcos China, outubro, 2013)

Cláudio Samara chegou a França em 1984 e, três anos mais tarde, partiria para a Holanda, onde se fixou e criou um dos mais importantes encontros europeus: *O Encontro de Capoeira da Páscoa*, organizado em Amsterdão em conjunto com Mestre Marreta.

---

<sup>20</sup> O encontro realizou-se no Rio de Janeiro e foi um dos mais importantes encontros da época, pois juntava a velha guarda da capoeira baiana com a geração de capoeiristas jovens do sul, bem como um grupo emergente de estrangeiros na capoeira. O encontro está referenciado nos livros do Mestre Nestor Capoeira.

Eu sou um capoeirista da Europa. Eu vim pra cá com cinco anos de capoeira, novíssimo. Vim formado em Educação Física e só dava aulas pra criança, eu dava aula de ginástica não de capoeira. Quando eu cheguei na Holanda eu já dava aulas por três anos na França, esses três anos foram importantes e muito rodados. Em 1987 quando eu e o China fizemos o encontro da Senzala, na França, tinha gente por aqui e todo mundo que tava por aí foi contactado. Nos anos noventa havia até o jornalzinho, o Capoeuropa. Saiu algumas edições desse jornal, numa delas falava-se na ideia de uma federação europeia. (Depoimento do Mestre Samara, março, 2011)

Como tenho dito, a capoeira na Europa, na sua fase de arranque da transição dos anos oitenta para noventa, estava muito estimulada pelas possibilidades de crescimento. Era possível, mesmo de forma embrionária, começar a organizar pequenos encontros, pôr em contacto os capoeiristas dispersos ou até engendrar formas de comunicação como o folhetim *Capoeuropa*. O jornal foi criado por Marcos China na década de oitenta e tinha como objetivo tornar-se um meio de comunicação entre os capoeiristas. Uns anos mais tarde, Mestre Paulo Siqueira adotou o mesmo nome para construir um *website* com a mesma finalidade. Convém recordar que o Mestre Paulo foi também um dos pioneiros da capoeira na Europa, estabelecendo-se na Alemanha e lá criou um outro encontro que ainda hoje resiste: *O Encontro de verão de Hamburgo*. Para muitos desses brasileiros a Europa foi e é um espaço de construção identitária como capoeiristas e brasileiros.



Figura 9. Excursão do grupo Senzala na Europa. Arquivo do Mestre China.

Sobre a fase inicial da capoeira na Europa, aquando da chegada dos primeiros capoeiristas Mestre Samara compararia as estratégias de ocupação ao movimento dos Sem Terra e Sem Tetos no Brasil:

Quando os mestres vieram primeiro, foi um deslumbramento e projeções e tal. Mas nunca foi uma estratégia de grupo, nunca foi, tipo, vamos ocupar e fazer uma estratégia pra vinte anos. É igual ao Brasil, o pessoal invade o terreno, constroem a casa, foi assim, cara. Nos anos noventa aí sim, aí se tinha muita notícia de que aqui era um possível campo fértil. Você deveria considerar também que tem muito capoeirista que voltou, pode ter vários fatores. (Depoimento do Mestre Samara, março, 2011)

Na conversa que tivemos, o Mestre Samara mostrou-se um profundo conhecedor do dia-a-dia dos capoeiristas e alertou para o facto de que, se alguns capoeiristas brasileiros conseguiram fixar-se e vencer um vasto conjunto de

dificuldades que poderia envolver a legalização, o preconceito, a capacidade de adaptação, o clima, entre outros fatores, segundo ele, muitos não conseguiram. Quando lhe perguntei a que ele atribuía o facto de ter conseguido vencer as dificuldades e outros não, ele respondeu-me:

Eu concordo com você que tem também esse sentimento de vencer. Venci mas é o seguinte: tenho que vencer amanhã, esse fim de semana, na segunda-feira, tem de vencer todo dia. Na verdade, eu sempre fui centrado no trabalho, nunca fiquei pulando. (Depoimento do Mestre Samara, março, 2011)

Seguindo as palavras do mestre, será preciso dizer que há um elevado grau de incerteza que acompanha quem vive exclusivamente da capoeira. A construção de um trabalho com alunos qualificados requer tempo, dedicação e, sobretudo, que o capoeira se fixe num determinado local. As capacidades de se relacionar, conviver e criar um grupo são muito importantes, em alguns casos revelam-se mais relevantes do que o conhecimento técnico disponível.

Um dos depoimentos emblemáticos sobre o que se tem dito aqui é o do Mestre Ousado, uma das figuras importantes da capoeira fora do Brasil, tendo residido durante largos anos em Londres e hoje divulgador da capoeira na Ásia:

No final de 1989, quando o presidente Fernando Collor de Mello assumiu, o dinheiro de todo mundo foi bloqueado. (...) Fiquei sem ter como pagar o aluguel da minha academia e, como fui despejado, tive que fechá-la. Eu tinha ouvido falar de capoeiristas, como Mestre Acordeon, lá nos Estados Unidos, mas não tinha essa ideia de ir para Europa. Ainda não tinha pensado em sair do Brasil para trabalhar como capoeirista. Eleni foi muito importante na minha decisão (...) Não imaginava que uma amiga, em trânsito no país, me ajudaria. Mas de qualquer forma, pedi a ela que passasse na minha academia para pegar o currículo e os documentos para levar para Londres. (...) Eleni pegou o envelope e foi embora. Lembro dela dizendo que o amigo dela, mestre de Kung Fu, chamado Randy Callists St. Louis, tinha visto a capoeira em um show e se interessou muito. Esse mestre acabou vindo ao Brasil e treinou comigo dez meses. Ao voltar para Londres fui com ele. (...) Assim montei o grupo Brasil Ginga Show e coloquei Valdenor, meu mestre, como presidente. (...) Montei esse grupo no Brasil, ensaiamos e, de repente, Randy St. Louis liga, já bem perto da viagem programada, e diz ser melhor não ir. (...) A princípio íamos só quatro para divulgar o grupo, mostrar o trabalho, combinar algum *show*. (...) Enfim, fomos para Londres, mas chegando lá tinha pouco trabalho, poucos **shows**. Tivemos de jogar capoeira em qualquer lugar para ganhar algum dinheiro, alguma moeda para comer. (...) A realidade era dura, mas ainda sonhávamos. Mas essa realidade levou alguns para a obra, outros para serem garçons, outros para a capoeira. Fazíamos de tudo para sobreviver. Eu, então, precisei trabalhar em obra. Saía da obra, chegava em Oxford St., onde tinha o Luís Amendoim, outro amigo, que tinha um carrinho de amendoim parado em frente. Pedia para dormir no carro até dar oito horas, horário da minha aula. Chegava em casa



à meia-noite, morava muito longe. No outro dia acordava as quatro horas da manhã para pegar o trem e ir para à obra as sete, era bem longe de casa. (Vieira 2011: 37- 40)

Não obstante as razões que motivaram os capoeiristas brasileiros a sair do Brasil fossem bem próximas, as formas como isso foi realizado foram diferentes. Falei, entretanto, de vários períodos migratórios dos capoeiristas e para cada período um tipo de perfil de indivíduos, conforme a conjuntura de evolução do processo de transnacionalização da capoeira, num dado momento e num dado local. Convém recordar que, embora esteja a ser feita uma tentativa de categorização dessa migração, bem como do perfil dos emigrantes para cada período, estes modelos ocorreram em simultâneo e ainda hoje são perceptíveis, mesmo com a situação de crise que se vive na Europa e de relativo crescimento económico no Brasil.

Um exemplo interessante do terceiro momento migratório poderá ser observado no percurso de Alexandre Carlos Teixeira, Mestre de Capoeira Angola do Rio de Janeiro, conhecido como Mestre Carlão.

Eu sou de Niterói. Na época eram dois Mestre do GCAP<sup>21</sup>, Marco Aurélio e Mestre Zé Carlos, foi aí que eu comecei. Comecei capoeira em 1981, não tinha nem academia, era na casa do Marco Aurélio, não tinha academia de Capoeira Angola. O que alavancou a capoeira Angola de novo foi quando ela se internacionalizou. No Brasil já estava acontecendo mas a aceleração disso se dá quando a coisa vai para fora, então ela fica mais forte aqui dentro. A gente não percebia muito bem isso na época, a gente não tinha essa dimensão nem preocupação na verdade. A coisa era mais manter o treino, manter cinco pessoas numa sala. Capoeira quando estava ressurgindo, nos anos oitenta, não tinha gente. Lá fora estava bombando mais que aqui dentro. Quando eu comecei a ir mais pró Rio e viajar pra Salvador, pras oficinas internacionais do GCAP, eu percebia a força da coisa. Olha o valor que o pessoal de fora dá?! Você começa a se tocar disso e perceber uma coisa que você não via antes. Quando você começa a ver o valor que é dado por gente de fora você começa a se tocar da força e começa a se interessar pela história, saber porquê.

Eu sou graduado em Fisioterapia e larguei tudo pela capoeira. Em 1996 encontrei um Mestrado em Londres em Performance, quando ainda era gratuito. Quando eu vi esse curso lá com o Paul Heritage sobre Teoria da Performance aí eu me joguei pra lá, mandei uma carta e fui. Quando eu chego em Londres não tinha nada de Capoeira Angola. Já tinha um cenário da capoeira, tava começando a acontecer. Encontrei um cenário que era um pouco hostil. Quem chegava de fora perguntava quem era, tá aqui fazendo o quê. E a primeira dificuldade foi montar um grupo de capoeira, pra tocar e fazer uma apresentação.

---

<sup>21</sup> Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.

Na verdade, eu vou e volto, fico um tempo e volto, o máximo de tempo contínuo foi um ano e três meses. Eu chego lá a gente tenta dar um gás. A gente <sup>22</sup> não trabalha só com aula de capoeira, a gente bota a capoeira também no teatro e a gente fez a primeira produção profissional no teatro com a capoeira. Juntamos Besouro Preto com Édipo, dois Exús, dois contraventores e nisso conseguimos encher o teatro durante um mês em 2010. A peça se chamava In Blood – The Bacchae e os críticos foram lá e teve um bom impacto. Tem gente que quer fazer a capoeira dando aulas em academia de ginástica. A gente não, a gente quer fazer a cabeça mesmo. Quer fazer o cara entender a capoeira de forma histórica, não só através da quantificação. A faixa etária do meu grupo em Londres é entre vinte oito e trinta anos, o mais velho é o Greg, o ator. Uma galera mais cabeça, a Capoeira Angola atrai muito.

Quando eu comecei a fazer um trabalho com atores shakespearianos, você começa a perceber que a linguagem da capoeira serve pró ator, como serve pró balé. O pessoal começou a usar a capoeira nas peças. O Greg começou a usar a capoeira: quando ele faz aquecimento ele faz Ginga, quando ele faz exercício de voz ele canta ladainhas, músicas de capoeira. Se você entrar no *site* do Kabula, vai tá tudo isso lá. (Depoimento do Mestre Carlão, junho, 2013)

O Mestre Carlão é um exemplo interessante do tipo de capoeiristas que começam a surgir na última leva migratória de emigrantes brasileiros. Ligados à Capoeira Angola ou com uma visão mais aberta sobre os vários segmentos, preocupados com questões sociais e culturais e com formação em alguma área académica. Também se nota uma mudança nas características migratórias, em particular o facto de tornarem-se migrações sazonais, no sentido de que podem vir, passar um tempo, trabalhar, mas não se fixam definitivamente. Deve-se ainda salientar o processo de mudança da capoeira no contexto europeu, a sua inclusão no campo das artes e do espetáculo e as explorações decorrentes do novo ambiente cultural em que ela se inseriu. Destaco a capacidade criativa dos emigrantes brasileiros em perceber as *nuances* do meio em que se inseriu e de serem capazes de refletir sobre a realidade local, ajustando-a a um novo contexto de globalidades e localidades.

Será interessante pensar-se que ao longo desse trajeto da capoeira fora do Brasil muitas inovações foram produzidas. Se a capoeira teve um impacto pessoal na vida e no quotidiano de quem a adotou fora do Brasil, também teve na vida de quem a trouxe para ser difundida. Foi necessário realizar um tipo de tradução que permitiu torná-la inteligível aos não brasileiros. Essa tradução gerou formas criativas de organizar os eventos, as metodologias das aulas, na inserção da capoeira noutros meios que não só os desportivos, no contacto com as autoridades locais, entre outros

---

<sup>22</sup> Refere-se ao grupo Kabula, grupo de Capoeira Angola por ele criado também em Londres.

aspectos que tiveram também impacto no Brasil. O capoeirista brasileiro, que retorna ao Brasil depois de uma temporada de anos fora, traz na bagagem muitas aprendizagens que certamente têm impacto na capoeira no Brasil. Sobre esse tema ainda não foi realizada uma pesquisa que contemple as diferentes dimensões desse contacto.

Se, tal como foi dito, alguns dos nossos emigrantes capoeiristas retornaram, muitos se fixaram, criaram raízes, constituíram famílias, tiveram filhos, tornaram-se proficientes no uso da língua local, obtiveram a nacionalidade e integram as suas comunidades locais como cidadãos ativos. Tal como disse o Mestre Samara, tornaram-se capoeiristas da Europa.

## **2.8. Conclusão**

Neste capítulo fez-se uma tentativa de perceber, entre outras coisas, como a capoeira se tornou um produto cultural de exportação e, tendo-se constituído como tal, saber que fragmentos do seu imaginário foram exportados e vendidos no mercado global a fim de serem consumidos. Como foi dito na introdução, fizeram-se recortes e comparações com outras práticas da cultura afro-descendente no Brasil, em particular com o samba e as religiões afro-descendentes.

Uma das perguntas primordiais para elucidar a questão inicial é pensarmos como uma prática marginal como a capoeira, feita por negros concebidos como a causa do atraso do Brasil, foi escolhida, pensada e projetada como fonte geradora da identidade nacional ou o que chamamos de brasilidade. A melhor síntese dessa resposta estará no mítico aperto de mão de Getúlio Vargas e o Mestre Bimba, em que o nobre presidente de então vaticina que a capoeira é a verdadeira arte marcial brasileira. Dito dessa forma, parece que foi o Estado brasileiro, bem como a sua elite, que cooptou os produtores da cultura popular enredando-os numa cantiga em que eram meros ouvintes e não cantantes, eles próprios. Pensando amiúde a relação entre o Estado, os governantes, as suas ideologias e as camadas populares pergunto-me: até que ponto também estes grupos subalternos serviram-se do Estado para dar

visibilidade às suas práticas, oficializando-as e dando-lhes relevo social? Em que medida o “deixar cooptar-se” não significou uma estratégia consciente de visibilidade das camadas populares?

Diriam alguns que ao aceitar “abrasileirar-se” estariam também negando a origem negra das suas práticas e tomando parte no processo de higiene social que tornaria essas práticas menos negras, possivelmente sincréticas, híbridas e mestiças e, como tal, impuras. E se nós puséssemos em profundidade a seguinte questão: será que a manutenção da “pureza” seria mesmo uma preocupação premente para os mestres como Bimba e Pastinha que, na década de trinta, fizeram modificações na capoeira? Até que ponto estas mudanças não tinham como objetivo adequar-se aos seus tempos e manter a capoeira, tal como a concebiam, viva?

No campo da Antropologia latino-americana, Canclini faz um debate interessante sobre as culturas populares nas Américas. Um aspeto curioso das suas formulações elucida que, no espaço latino-americano, os Estados tornaram-se subsidiários da cultura popular apoiando a sua produção em larga escala. Os objetivos que dão suporte a essa investida, segundo o autor, prendem-se com dinâmicas de fomento do emprego, exportações de bens, atração do turismo e a solidificação da “hegemonia e a unidade nacional sob a forma de património que parece transcender as divisões entre classe e etnia” (Canclini 2003: 217). Aqui reside um aspeto peculiar do debate até então travado: o da *patrimonialização* das culturas populares como herança representativa da nação e a sua existência e coesão como tal. A bom rigor, saber-se-á que este processo devassa os traços culturais intrínsecos de certos grupos, a fim de que se construa algo mais totalizante. Introduzo uma segunda ideia do autor que me parece pertinente: a de que as culturas populares não são monopólios dos setores populares. Intervém na cadeia produtiva desse processo empresas, empresários, o Estado, os meios de comunicação, entre outros de diferentes escalas. Cada vez mais o popular é apanágio de um aparato de incremento que extrapola as suas dimensões locais. Dois exemplos podem demonstrar essa constatação, os apoios recebidos por Bimba e Pastinha pelas instituições de turismo da Bahia e o processo de exportação dos grupos folclóricos.

O terceiro ponto que me parece pertinente é a ideia de que: “o popular não é vivido pelos populares com a complacência melancólica para com as tradições” (Canclini 2003: 221). Retorno ao aperto de mão dado por Bimba ao então presidente Getúlio Vargas. Penso ainda em imagens do Mestre Bimba em que tocava berimbau com um grupo de jazz norte-americano, recém-chegado ao Brasil. Dirão alguns que Pastinha teria mais escrúpulos no resguardo da cultura africana, porém há que recordar a criação do uniforme preto e amarelo utilizado por ele, a carteirinha de sócio ou mesmo a forma como recriava a cultura afro-baiana estilizada nos seus *shows* para os turistas. Será que o respeito à “ancestralidade” afro-descendente teria sido relegado para a lata do lixo? Não estou certo que essa seria uma preocupação que tiraria o sono aos velhos mestres da Bahia, seja como for é possível que eles percebessem, bem melhor que alguns de nós, que a tradição constituía-se como uma invenção em que elementos da cultura são selecionados, inventados ou reinventados para dar sentido às coisas.

Como se pôde constatar, após a formatação da capoeira como produto cultural, ela estaria pronta para ser consumida a nível nacional, mas também transnacional. Que fique claro que, não obstante a coexistência de vários fenômenos sob a designação de capoeira, foi o modelo baiano que alcançou proeminência em todo o Brasil. Deve recordar-se que, a partir da década de setenta, já existia um mercado global pronto a consumir a capoeira enquanto produto cultural e foi justamente essa apetência pelo consumo do diferente e do exótico, vindo dos trópicos, que permitiu que a capoeira, juntamente com outras formas performativas da cultura afro-baiana, fosse exportada. Como e porque existia essa apetência pela capoeira e de que forma ela foi vendida aos seus consumidores fora do Brasil?

É preciso esclarecer que o desejo de consumo não era especificamente voltado para a capoeira, pois essa era completamente desconhecida, mas sim para a cultura brasileira com particular vertente para a matriz negra afro-descendente. Lembro que os dois maiores grupos folclóricos, Brasil Tropical e Viva Bahia, realizaram excursões pelos palcos de vários continentes, levando a cultura afro-baiana a um largo espetro a nível mundial. Recordo também que as décadas de 70 e 80, em particular, foram marcadas por um avanço significativo da indústria cultural, norte-americana em

especial, onde a produção musical, cinematográfica e artística em geral estendeu-se a um largo público mundial. Trata-se, na verdade, como nos diz Canclini, da “expansão global dos imaginários, incorporando-se ao nosso horizonte culturas que, até há poucas décadas, sentíamos estranhas à nossa existência” (Canclini 2003: 31).

A cultura *Pop* norte-americana sempre teve um caráter bastante antropofágico e global, ainda que estilizasse os “outros” à sua maneira e sabor, americanizando-os. Esse aspecto é visível no filme *Only The Strong*. As pinturas de Andy Worhol, com a sua *Pop Art*, cristalizaram ícones como Mao Tse Tung, Marilyn Monroe entre outros. O grande mérito da arte, bem como da música, cinema e literatura deste período, foi ter criado um conjunto alargado de recursos iconográficos, paisagens sonoras e outros elementos de cariz imagético e simbólico que construíram um imaginário das culturas globais. Do ponto de vista estético, é preciso dizer que o filme realiza operações próximas a outros campos das artes a partir de um processo de estetização da capoeira e da cultura afro-brasileira. Apesar do pouco requinte estético e cinematográfico do filme, *Only The strong* foi criado numa tentativa de pós modernizar a capoeira, anexando-a a cultura Pop mundial.



Figura 10. Apresentação do grupo Brasil Tropical, na Europa, nos anos 70. Arquivo fotográfico de Martinho Fiúza.

Convido-os a pensar a fotografia ao lado, cedida pelo Mestre Martinho Fiúza e retirada numa das apresentações do grupo Brasil Tropical na Europa na década de 70. Nela vê-se três homens negros, sendo o mestre Martinho o terceiro do canto direito, tocando berimbau. Todos vestem calças boca-de-sino, cintos

largos e estão com os corpos parcialmente descobertos, tocando berimbau, sendo que um deles ostenta um chapéu longo, meio à *Cowboy* norte-americano. Não passará despercebido que o estilo dos instrumentistas em muito se assemelha com o tipo *funk*

negro americano de James Brown. Embora lembre a vestimenta dos negros norte-americanos da cultura *funk* e um sorriso alegre do gênero “I feel good”, há uma certa irreverência e, ainda que de passagem, um toque do imaginário ideológico *Black Power* em que os negros ostentam berimbaus, mais como armas do que como instrumentos musicais. Devo lembrar que boa parte das digressões realizadas pelo grupo Brasil Tropical foram feitas no leste europeu, ainda sob o regime comunista, e, curiosamente, tinham, diferente do grupo Viva Bahia, um caráter eminentemente comercial. Não se pode deixar de pensar o sentido criativo da construção das personagens bem como da performance do grupo ao combinar símbolos globais, dos negros norte-americanos, com a afro-brasilidade contida nos berimbaus e performances do grupo. Cohen (1985) enfatiza que os símbolos são flexíveis, maleáveis e podem ser criados a fim de encaixar nas circunstâncias desejáveis. Perceba-se que seria mais facilmente digerível consumir símbolos desconhecidos, uma vez que estivessem envoltos em condimentos reconhecíveis ao paladar. O casamento entre símbolos da cultura afro-americana, bem como da cultura afro-brasileira, permitiu introduzir com facilidade algo inteiramente novo, em que se incluía a capoeira. É preciso resgatar em Connerton (1993) o conceito de sistemas mnemônicos como forma de criar uma caixa memorial de símbolos e significados diversos, mobilizáveis e de fácil associação e memorização.

Retorno a Marcus (1994) para relembrar a necessidade de seguir as metáforas, sobretudo tendo em conta as subjetividades dos discursos e do tipo de fluxo dos nossos objetos. É neste sentido que é necessário perceber que a capoeira não se resume a um jogo em si, a sua forma de circulação segue um *modus operandi* alargado em que se inscreve a literatura, o cinema, os grupos folclóricos bem como o movimento de pessoas. Se a capoeira se expressa concretamente por um jogo em que os indivíduos situam-se em roda, em pé ou sentados à volta de um conjunto musical a executarem movimentos corporais, o seu fluxo percebe-se por algo mais imaterial e imagético, como o que se propõe, por exemplo, nos livros, na música ou no cinema. Segundo Cohen (1985), a maioria dos símbolos não possui uma expressão física ou visual, mas são sobretudo ideias e isso faz com os seus significados se tornem mais representativos no imaginário coletivo. Wagner sabiamente alerta que o significado

das coisas obtém vida própria e possui o seu criador, pois o “O homem é o xamã dos seus significados”<sup>23</sup> (Wagner 1981: 34).

---

<sup>23</sup> Tradução do original em inglês: “Man is the shaman of his meanings”.



## Capítulo III

### 3.1. “Mandinga for export”

Data de 1998 o artigo publicado por Matthias Assunção e Luiz Renato Vieira que se intitula “Mitos controversias e fatos: construindo a História da capoeira”<sup>24</sup>. Neste artigo, os autores, prestigiados pesquisadores sobre os temas da capoeira, tratam de um conjunto de mitos ou o que chamam de semi-verdades, como versões de senso-comum que narram verdades construídas acerca da capoeira, sua História e vivência, e que, por força da repetição, são veiculadas nos meios capoeirísticos e até acadêmicos. Deste período até então, o conhecimento disponível sobre a capoeira aumentou consideravelmente, por força das pesquisas realizadas em várias áreas disciplinares e, mesmo assim, o argumento central do artigo continua vivo, uma vez que muitos dos mitos veiculados ainda coexistem com novas versões, neo-mitos e novas narrativas da História. Que neo-mitos são esses e como se constituem, na linguagem criada por Assunção e Vieira (1998) como uma nova narrativa da capoeira?

Por mitos, os autores compreendem o seguinte:

Conceções vigentes no interior da comunidade dos praticantes da capoeira, veiculadas por diversos meios (tradição oral, cânticos, apostilas e publicações de pequena circulação), e que têm cumprido a função de manter integrada a comunidade em torno de seus valores mais fundamentais. (Assunção e Vieira 1998: 81).

Segundo os autores existem vários níveis de mitificação, entre eles há um nível em que o mito não tem nenhuma base historiográfica e é enfatizado para fins de posicionamento ideológico dos seus defensores e um segundo tipo em que no mito se enfatizam alguns aspectos históricos enquanto se omitem outros. Entre estes mitos está a ideia da origem remota da capoeira no continente africano, o mito de segmentos de pureza e impureza da capoeira em conformidade com a sua origem, sendo a Capoeira Regional “embranquecida”, enquanto a Capoeira Angola seria a repositora da ancestralidade africana.

Proponho-vos tratar de algo que parece ser um novo mito da capoeira ou uma nova narrativa da sua existência que se liga ao seu passado, mas cuja função tem

---

<sup>24</sup> *Revista de Estudos Afro-asiáticos*, 1998, 34: 81-121.

pertinência efetiva com a globalização da prática. Recordo que, no processo de transnacionalização da capoeira, tal como ficou demonstrado, mobilizaram-se símbolos que, associados, constituíram-se como novas verdades, veiculadas pelos meios tradicionais citados pelos autores, mas ainda, no período atual, pelo cinema.

Trata-se da mandinga, ou melhor, do que ela se tornou na capoeira e como os praticantes a representam. O termo, bem como o seu uso na capoeira, não é novo, mas não há dúvidas que, na atualidade, a mandinga tornou-se assunto sério para os capoeiristas, independentemente do segmento da capoeira a que pertencem ou até mesmo do tipo de afiliação religiosa ou não que cada um possa manter. Para crentes e descrentes, a mandinga existe, é real e, como tal, merece a devida atenção. Será a mandinga um novo mito da capoeira? E, se assim for, como ela se constituiu como tal e que função ela possui no processo de transnacionalização da prática?

O conceito de mandinga na capoeira, bem como nas religiões de matriz africana, é um conceito difuso, impreciso e sujeito a várias interpretações. Contudo, não menos vivo e debatido, sentido e representado pelos praticantes. Uma das tentativas mais eficazes de sistematizá-lo, percebê-lo e incorporá-lo mais claramente na capoeira foi feita por Nestor Capoeira, através do alcance dos seus livros.

Apesar de alguns autores na atualidade, como Varela (2009), julgarem que o conceito foi tratado com irrelevância nos estudos sobre a capoeira, discordo parcialmente demonstrando que a mandinga aparecerá em inúmeros autores como Rego (1968), Donwey (2005), Lewis (1992), Assunção e Vieira (1998), Abib (2004) e Reis (2000) com outras designações como feitiço, malandragem, malícia, *deceptive discourse*, manha, vadiagem, entre outros. No entendimento que proponho, o nome mandinga, tal como está representado hoje, só irá reaparecer com força no léxico dos praticantes a partir dos anos oitenta, vinda de um novo impulso dado pelo crescimento da Capoeira Angola, quando há um forte engajamento dos capoeiristas nos movimentos culturais e políticos da cultura afro no Brasil, no atrelamento, em algumas instâncias, da identidade negra a práticas afro-descendentes como o candomblé e na busca do resgate das tradições africanas da capoeira, seja lá o que for que isso signifique.

Recordo que, conforme afirma Guimarães (2002), os anos 1970 representaram uma mudança na forma como os negros pensaram a sua presença social e os movimentos de alargamento dos seus direitos. Se num primeiro momento esta presença significava a adesão à ideia de uma cidadania e construção de ser negro e brasileiro, neste período os movimentos negros estavam engajados em dar ênfase à cultura africana. As ruturas perderam significância frente às possíveis continuidades culturais afro-descendentes.

Contudo defendo que, consciente ou não, se trata da forma como parte da sociedade afro-descendente no Brasil via a realidade e a conjuntura ao redor e como se posicionava em relação a ela. Tal como Bimba e Pastinha na década de 1930 que, vendo a abertura do sistema, criaram respetivamente a capoeira Regional e Angola, abrindo espaço para a cultura negra na sociedade brasileira através das suas proposições, na contemporaneidade era preciso reinventar estratégias e aproveitar a abertura global para um novo momento, a expansão da capoeira através de um conceito, a mandinga.

Existe um debate importante que, a meu ver, precede qualquer outro avanço da compreensão da mandinga. Penso que deva estar claro até ao ponto atual que a mandinga é um ardil, uma estratégia do capoeirista que, levada para o plano internacional, se constitui como uma modo de propagandear e vender a capoeira. No entanto, caberá situar a mandinga enquanto discurso social de um segmento marginalizado da sociedade brasileira que criou a cultura negra afro-descendente no Brasil. Caberá perguntar sobre o que tem este discurso de subversivo, como arma dos subalternos e o que, mesmo tendo um conteúdo de sublevação, tenta propor-se não como mudança social revolucionária, mas como marco nas relações de desigualdade e oportunidade no momento atual do capitalismo e da globalização.

James Scott analisa as relações intrínsecas entre vários grupos que se situam em diâmetros sociais opostos como os dominantes e os dominados. Nesta análise o autor advoga que existem semelhanças nas formas de dominação como também nas formas de resistência dos dominados em várias situações que formam “padrões de resistência globalmente comparáveis” (Scott 2013: 17). Scott defende que existe um

conjunto ou repertório de disfarces, estratagemas, ardis que fazem parte do que ele denomina de discurso oculto e público dos dominados.

Todos os grupos subordinados criam, a partir da sua experiência de sofrimento, um discurso oculto que representa uma crítica do poder expressa nas costas dos dominadores. Os poderosos, por seu lado, também elaboram um discurso oculto que enuncia as práticas e as exigências da dominação que não podem ser abertamente confessadas. A comparação do discurso oculto dos fracos com o dos poderosos e de ambos os discursos ocultos com o discurso público das relações de poder proporciona uma forma substancialmente diferente de entender a resistência a dominação. (Scott 2013: 19).

O autor chama a atenção para o facto de os discursos ocultos não tomarem apenas a forma verbal, mas um conjunto vasto de possibilidades que envolvem sempre a simulação e o disfarce que abarcam toda a cultura popular dos subordinados. Por outro lado, o discurso público como face visível das relações entre dominantes e dominados é marcado, pela voz dos últimos, por atos de consentimento, deferência e vassalagem, o que pode induzir à errónea ideia de que se trata de uma aliança submissa e tácita entre os dominados para com os dominantes, sendo, no entanto, faces da mesma moeda, segundo o autor, de uma “infrapolítica” dos grupos subordinados.

Acentuo que o nome mandinga teria, conforme Dias (2009), sido no passado sinónimo de capoeira. Com o fortalecimento da Capoeira Angola, nos anos oitenta e noventa, como segmento mais engajado no resgate das tradições afro-brasileiras, o nome mandinga reaparece, não para designar a capoeira, como no passado, mas com algo que quer constituir a sua essência. A meu ver, o reaparecimento do conceito de mandinga para designar algo como a essência da capoeira coincide, ou não, com outros momentos, tais como o crescimento da capoeira fora do Brasil, o fortalecimento e a afirmação cultural e política das culturas não ocidentais, um certo desejo pelo consumo de produtos e culturas exóticas, o fortalecimento das teses pós-coloniais, uma reorganização do pensamento pan-africanista e uma mudança nos estilos de vida voltados para o bem-estar e a sustentabilidade, associados à adesão às culturas ditas tradicionais. Nos anos noventa e em diante, o Brasil começa também a preocupar-se com a sua política externa, com a projeção da sua imagem no exterior e com uma intervenção política junto à África lusófona. A capoeira “rema na vela desse

barco”, tendo como timoneiros os seus emigrantes capoeiristas, sendo que entre os parques pertences carregam a mandinga na mochila.

Como mercadoria, a mandinga esquivava-se de taxas alfandegárias e pesa pouco na bagagem, pois está inscrita no corpo do praticante. Recordo que, em 2006, lançou-se o filme *Mandinga In Manhattan* que conta a aventura da capoeira para fora do Brasil, mais particularmente através do Mestre João Grande, velho guardião da Capoeira Angola, que passa a residir em Manhattan e lá recebe o título de Doutor *Honoris Causa*. O realizador responsável pelo filme, Lázaro Faria, é, por sua vez, produtor do filme *Mandinga em Colômbia* (2009), que também fala da implantação da capoeira na América do Sul em diálogo com as tradições afro-colombianas. Um dos protagonistas dos dois filmes, e coordenador do segundo, é o Mestre Cobra Mansa, incansável ativista da Capoeira Angola, que assina a coautoria do filme *Jogo de Corpo* (2013), realizado como produto da pesquisa “As raízes Angolanas da capoeira”. Observe-se que nestes filmes as suas personagens querem ligar lugares, respetivamente o Brasil aos Estados Unidos, o Brasil à Colômbia e, por fim, a não menos relevante ligação, o Brasil a Angola, utilizando para tal a transnacionalização da mandinga. As narrativas desses filmes não seriam possíveis sem os seus mais proeminentes protagonistas, os mestres brasileiros e sobre o que pretendem referir acerca do seu produto, a mandinga.

Apesar da imprecisão do conceito de mandinga, os seus ressemantizadores concordam em alguns aspetos, sendo outros mantidos, a meu ver, deliberadamente em aberto, ambíguos, duais, vertiginosos, porque é aí que reside o vigor e a natureza desse novo mito. O que é consensual acerca da mandinga na capoeira enquanto jogo e porque deixar em aberto interpretações sobre a sua natureza?

É consensual que a mandinga no jogo da capoeira é o truque, a teatralização, a astúcia e a maneira ardilosa como o jogador cria o seu enredo para atrair e iludir o seu adversário. Dirão os capoeiristas que é mais do que isso e, provavelmente, terão as suas razões. Entretanto, na margem ou percentagem da interpretação do termo que fica em aberto, caberão várias possibilidades, o que permite atrelar a mandinga aos mais variados valores, simbologias e interpretações, construindo assim uma relação de

poder entre os detentores do saber do que ela é ou poderá ser e os que buscam esse conhecimento. Contudo advogo que a mandinga, enquanto saber repositório de poder, tem servido a fins mercadológicos de difusão da prática da capoeira e de certa hegemonia na dominância da sua reprodução, não como forma de poder totalmente acumulado para alguns, mas como capital simbólico que teve de ser repartido na sua difusão e que permite aos que praticam investirem-se de novos instrumentos de navegação na contemporaneidade global.

A partir das premissas de Scott (2013), defendo que a mandinga é um discurso público que esconde um discurso oculto. Trata-se de um discurso que surge no espaço de intersecção e diálogo entre dominantes e dominados, mas que tem, claramente, uma finalidade de agir nesta margem legal, não como força revolucionária nos moldes tradicionais da mudança estrutural da sociedade, mas, ao agir por dentro, cria espaços novos e fragmenta e fricciona velhos dispositivos de dominação. Enquanto capital simbólico, a mandinga - adiante se verá - pode ser útil como capital social, no sentido de permitir novas inserções sociais dos praticantes de capoeira, mas também como capital económico na mercadorização e venda da capoeira global.

Este capítulo tenciona dar conta das diferentes designações da mandinga na capoeira, tal como foram apropriadas pelos praticantes. Tem a intenção de perceber como a ideia ou ideias sobre mandinga se incorporaram na capoeira e, ainda, verificar como a temática da mandinga na capoeira foi tratada nos filmes e serviu de publicidade para exportar a capoeira, como produto cultural para o mundo e como capital simbólico para os praticantes. Será dada uma especial atenção ao fluxo desses símbolos e signos da capoeira através do cinema para demonstrar como eles operam junto do imaginário dos indivíduos e como a globalização abrange dimensões diferentes.

Em resumo, tentar-se-á enumerar um conjunto possível de interpretações e representações da mandinga pelos praticantes, ir-se-á ainda contextualizar a capoeira no cinema brasileiro e analisar três filmes que, segundo a minha percepção, melhor representam aquilo que compreendo ser o fenómeno da comercialização e exportação

da mandinga. Os filmes são: *Mandinga em Manhattan* (2006), *Mestre Bimba, a capoeira iluminada* (2005) e *Mestre Leopoldina: A Fina Flor da Malandragem* (2005).

Por fim, será importante referir que a mandinga, nesta tese, é utilizada como uma metáfora para clarificar e explicar as mudanças ocorridas na capoeira no seu processo de transnacionalização. A imprecisão da sua definição, bem como os seus diversos tipos de uso, não permitem clarificá-la plenamente, porém permite-nos ter uma ideia da complexidade que possui na capoeira, do que poderá ter sido e do que se tornou.

### **3.2. Mandingos e mandingas: pessoas, objetos e significados**

A mandinga é um atributo mágico-simbólico, materializado através das bolsas de mandinga, possivelmente proveniente dos povos Mandingos, antigos habitantes do vale do Níger, no reino do Mali, que, por conta do tráfico de escravos no Atlântico Negro, foi transportada para outras partes do mundo. As bolsas de mandinga eram amuletos produzidos e comercializados pelos escravos Mandingos para fins de guarnição espiritual - entre outras crenças - e no Brasil incorporou-se à capoeira como objeto de proteção, tendo alterado o seu significado para designar o capoeirista malicioso e astuto, o mandingueiro.

Os Mandingos pertencem a um dos maiores grupos etnolinguísticos da África Ocidental, o Mandè, e são, na sua grande maioria, muçulmanos. Atualmente, estão espalhados por países como a Costa do Marfim, a Guiné, o Burkina Faso, a Gâmbia, o Senegal, entre outros. Estima-se que, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, cerca de um terço da sua população tenha sido levada para as Américas pelo tráfico negreiro. Calainho (2008) destaca a presença dos negros Mandingos em Portugal e o intenso comércio que existia das bolsas de mandinga. A autora enfatiza que, aquando do comércio dos amuletos dos africanos em Portugal, era já hábito na Europa a utilização de amuletos trazidos junto ao corpo desde a Idade Média e estavam associados às bruxas e feiticeiros. Segundo Calainho (2008), as *Nóminas* eram bolsas para guardar orações em defesa do mal, bem como os *Agnus-dei*, que eram amuletos feitos em cera, abençoados pelo Papa para fins de proteção.

Calainho chama a atenção para o facto de que o intenso comércio das bolsas de mandinga entre os negros e brancos, que atingiu o seu ápice em Portugal no século XVIII, foi alvo de inúmeros processos da Inquisição. O conteúdo das bolsas de mandinga era diverso e, regra geral, traria versos do alcorão, bem como num processo de hibridez posterior, objetos como ossos, partes de animais, orações cristãs, desenhos, entre outros.

A força das mandingas ligava-se no mais das vezes ao tratamento que recebiam depois de preparadas. Cozidas dentro das bolsas e usadas penduradas ao pescoço ou amarradas no braço, eram defumadas com ervas e incensos, benzidas e enterradas à meia-noite em encruzilhadas ou debaixo da pedra d'ara no altar de uma igreja para em cima dela se rezarem três missas, adquirindo assim potência e eficácia. (Calainho 2008: 98).

Vê-se, por essa passagem, que as crenças de proteção dos negros Mandingos agregavam-se a outras que eram somadas no percurso de transição dos escravos no Atlântico Negro. Assim, santos católicos e credences de outras origens poderiam incorporar-se às bolsas de mandinga para conferir-lhe mais poder e eficácia. A autora explica que existia uma intensa relação de troca de sabres no âmbito do Atlântico Negro, como eixo que envolveria a África, Brasil e Portugal. Para tal cita o exemplo do negro Joseph Francisco Pereira, condenado pela Inquisição em Portugal. Nascido na Costa de Mina, o eminente mandingueiro foi para a cidade do Recife como escravo, onde aprendeu e desenvolveu a arte de confeção das bolsas de mandinga. De lá foi, ainda na condição de escravo, para o Rio de Janeiro, tendo tomado parte no intenso comércio das bolsas, e, por fim, para Lisboa, comprado por um novo dono. Consta que a sua fama na capital lisboeta era significativa, uma vez que havia percorrido muitos lugares, agregado muitos saberes e as suas bolsas eram muito estimadas no mercado, protegendo a todos contra qualquer tipo de males.

Schaffer (2005) estudou a influência dos povos Mandingas no novo mundo e em particular na América. O autor constata que os Mandingos constituíam um grupo étnico com uma cultura muito consistente, uma estrutura linguística bem formada, com uso da leitura e da escrita e um certo nível de homogeneidade cultural. Esses fatores talvez expliquem a influência desses negros no conjunto de outros grupos no âmbito do Atlântico Negro. Apesar de não ser assim tão evidente nos argumentos do autor, Shaffer enfatiza que a influência dos Mandingos na cultura norte-americana é



significativa. A palavra *jazz*, por exemplo, seria uma variação da língua Mandingo. Ele argumenta que algumas das expressões coloquiais dos negros americanos podem ter ligação com as línguas mandingas, inclusive o vocábulo *ok*. Segundo ele, é provável ainda que as palavras *samba* e *tango* tenham uma relação com a língua Mandé. Entretanto, o antropólogo chama a atenção para as influências culturais no âmbito das crenças religiosas, no uso de ervas em rituais crioulos, bem como na dança e mesmo na liderança política e cultural dos negros. Seja como for, os Mandingos eram conhecidos pelas suas capacidades mágicas e, segundo Silva Santos (2008), teria sido a Inquisição a difundir o termo *mandinga* com o significado de feitiçaria. Conforme Silva Santos, foi ainda no século XVIII que a *mandinga* no império português deixou de ter uma conotação étnica e o *mandingueiro* passou a designar o feitiçeiro. Convém ainda ressaltar que, segundo a autora, as bolsas de *mandinga* na América portuguesa tomaram um cariz sincrético, resultando da expressão cultural e étnica do encontro que se gerou no Brasil. Pode inferir-se pela descrição da autora que a produção das bolsas de *mandinga* no Brasil foi potenciada pelos encontros culturais entre povos de diferentes matrizes, agregando no seu conteúdo novos elementos sagrados e profanos, bem como difundiram o seu conhecimento, formas de uso e produção.

De acordo com Dias (2009), desde os finais do século XIX, a palavra *mandinga*, em Salvador, era utilizada como sinónimo para a capoeira. A *mandinga*, diz-nos a autora, podia ser claramente observada nos trejeitos dos jogadores, na sua forma de gingar, nos olhares e expressões da corporalidade do capoeirista. Para além do seu sentido mágico e simbólico de proteção, a *mandinga* foi, aos poucos, confundindo-se ao sentido de malícia, cujas origens, em grande parte, vieram de uma cultura de rua, do modo de ser e das estratégias de sobrevivência urdidas pelos capoeiras. Dias destaca a importância da valentia como qualidade fundamental para ser-se capoeira num meio social tão hostil - principalmente ao negro - como era a cidade de Salvador, no início do século XX. Assunção (2005) argumenta que o sentido de *mandinga* secularizou-se com o tempo, uma vez que a *mandinga* passou a designar, em maior escala, a malícia do capoeirista. Neste sentido, Dias refere que a *mandinga* também possui uma função estética no jogo, que liga-se obviamente à malícia e que embeleza o diálogo corporal através da teatralidade e da brincadeira.

Sanci-Roca (2007) assinala que, no início do século XVIII, as bolsas de mandinga, como amuletos de proteção fabricados pelos negros, se tinham espalhado por todo o império, adquirindo o sentido de feitiçaria. As bolsas de mandinga, segundo o autor, eram consumidas tanto por escravos como pelos seus senhores. Sanci-Roca chama a atenção para o facto de as bolsas serem fabricadas pelos negros, nem sempre de etnia Mandinga e que estes objetos, como amuletos, podiam ter outros nomes como Salamanca, Cabo verde e São Paulo e destaca um aspeto particular das bolsas de mandinga: o facto de que elas possuírem um discurso. De acordo com o autor, a verdade contida nas bolsas revela as contradições sociais de um mundo marcado pelo colonialismo, a fragilidade do corpo, a violência, a hierarquização social, a morte, as diferenças sociais entre classes, género, raça e senhores e escravos. Ao olhar a realidade social que hoje nos cerca, pode dizer-se que, salvo os contextos históricos, encontrámos os mesmos problemas sociais em que a mandinga, enquanto feitiço e amuleto de proteção, surgiu e ganhou espaço.

Na perspetiva de Sanci-Roca (2007), as bolsas de mandinga são descritas por alguns autores como uma forma de contrapoder dos escravos, um tipo de resistência dos africanos contra a escravatura no império português. O autor discorda dessa visão, por considerar que muitos grupos sociais não negros utilizavam as bolsas de mandinga, e que as mesmas podiam conter referências ao catolicismo e cultos europeus. Contudo, elas eram fabricadas pelos negros que viviam no contexto das agruras extremas do colonialismo escravagista. Para o autor, as bolsas eram objetos pessoais, resultantes de um processo de personalização em que faziam parte da vivência individual de quem a mantinha junto ao peito, mais do que uma manifestação coletiva de desagrado social. Sanci-Roca destaca, em particular, o papel do corpo como elemento frágil e que necessitava ser fechado para não se tornar alvo de maus-olhados ou investidas furtivas de outrem.

No campo mágico-simbólico da mandinga é preciso observar que os capoeiristas sempre mantiveram uma intrínseca ligação com as religiões afro-brasileiras. Daí derivam as crenças nos feitiços e trabalhos espirituais de proteção do corpo, acreditando-se que o uso de amuletos e a adoção de obrigações espirituais poderiam manter o corpo fechado, tornando o jogador mais místico e perigoso. A

mandinga, compreendida como feitiço ou proteção espiritual, poderia ser, no entanto, feita para outro capoeirista com quem se tinha rivalidades. Rego (1968) se refere à presença dos capoeiristas nas religiões afro-brasileiras e recorda que muitos destes praticantes eram filhos de santo ou possuíam cargos nas casas de culto da Bahia. O autor destaca que era frequente a feitura de *ebós*<sup>25</sup> entre capoeiristas concorrentes, com o intuito de influenciar espiritualmente o mau desempenho de uma escola, a fim de disputar nichos de mercado na capoeira baiana. O autor cita o exemplo de Mestre Canjiquinha, eminente figura da capoeira baiana, que com frequência recorria aos serviços espirituais de que era crente para desfazer feitiços postos pelos seus mais próximos concorrentes.

Marcelino dos Santos editou, em 1991, uma breve biografia do lendário Rafael Alvez França, o Mestre Cobrinha Verde. O seu livro faz referência às fortes convicções dos capoeiristas de antigamente nas suas credences e cita, como exemplo, o Mestre Cobrinha Verde, filho do Orixá Nanamburucu e Oxalá, e que dizia ter aprendido sessenta e cinco rezas do africano tio Pascoal e que as utilizava com fervor em conjunto com outras rezas e amuletos para proteção. Cobrinha, entre outras passagens de sua vida, teria tomado parte no bando de cangaceiros de Horácio de Matos, fez parte do exército brasileiro e combateu em várias ocasiões. Diz de tudo ter-se livrado fazendo uso da sua mandinga e habilidades corporais da capoeira, que teria aprendido com o seu primo carnal, o famoso Besouro. Ainda que as mandingas com fins de proteção tivessem origem nas práticas africanas, existiam outras simbologias com origem na cultura ocidental europeia que tomaram parte nos sistemas de crença dos capoeiristas. A estrela de cinco pontos de Salomão, por exemplo, era regularmente utilizada com as iniciais J.M.J. (Jesus, Maria e José).

Um dos mitos históricos da capoeira, a quem se atribui fortes propriedades de mandigueiro, foi Manuel Henrique Pereira, o Besouro Mangangá, nascido em Santo Amaro da Purificação, no Estado da Bahia, em 1885. Um ícone e um mito para os capoeiristas do passado e do presente, Besouro foi sempre tema de predileção no cancionário da capoeira, pesquisado em teses e trabalhos académicos e revisto em filmes e documentários. A sua fama fez-se justamente pela capacidade que lhe era

---

<sup>25</sup> Trabalhos espirituais dirigidos a um determinado fim.

atribuída de manter-se imune a balas e ataques físicos dos seus oponentes, para além da propriedade de transmutar-se num inseto e escapar ileso de situações liminares. Pesquisas realizadas por Pires (2002) comprovam a existência do ilustre personagem conhecido também por Besouro Cordão de Ouro. Pires rastreou a vida de Manuel Henrique e encontrou alguns informantes que elucidaram passagens da sua vida, bem como documentos valiosos como a certidão de óbito de Besouro, lavrada no ano de 1924.

### **3.3. Um conceito de mandinga**

Uma das frases emblemáticas sobre a capoeira e a mandinga, muito conhecida entre os praticantes, é certamente a de Mestre Pastinha: “Capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade (...) é tudo que a boca come”.

Se tomarmos no sentido literal a frase do mestre, a mandinga é a própria capoeira e o seu alimento é tudo que está ao redor, ou seja, a vivência humana nas suas variadas dimensões. Claro está que, na altura em que concebeu esta frase, já não existia a escravatura e, embora o sábio mestre se referisse ao passado escravocrata no Brasil e ao surgimento da capoeira neste contexto, é bem provável que tencionasse dar relevo à condição do negro no tempo em que atuou como mestre, condição subalterna que ainda prevalece no conjunto da população afro-brasileira. A mandinga de escravo certamente fará alusão ao conjunto de estratégias que a diáspora africana no Brasil enredou a fim de sobreviver no novo mundo, utilizando para isso todos os condimentos e cozeduras possíveis, degustando e digerindo tudo o que a boca pode comer. A metáfora da “digestão” de elementos culturais, com um certo pendor do pensamento culturalista, é bastante curiosa no caso brasileiro e tem lugar especial nos anos vinte, quando o movimento artístico modernista no Brasil criou o manifesto antropofágico. Acreditava-se que a identidade nacional resultou da incorporação, degustação e posterior digestão das propriedades culturais e sociais das culturas matriciais do povo brasileiro. É, na verdade, uma forma de essencialismo reiterada por vários autores como Mário de Andrade, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro, para citar alguns. Não espanta que esta maneira de conceber a cultura, a partir do pensamento

erudito, no Brasil, tenha sido também pensada e incorporada pelas camadas populares, como nos prova a frase poética do Mestre Pastinha. Ao tomar-se em sentido literal a frase do mestre, a mandinga é a própria capoeira e o corpo é afinal um importante repositório de memórias e saberes.

Nestor Capoeira talvez seja um dos mestres, filósofos e teóricos da capoeira que tenha melhor sintetizado o que é a mandinga, compreendida por ele como sendo a malícia. Na verdade, nos seus escritos a mandinga é parte de um corolário mais amplo que ele designa de “filosofia da malandragem”. No seu próprio dizer, a malícia é “num sentido mais amplo, a maneira como o jogador “vê” e “joga” com a vida, o mundo e, especialmente, as pessoas” (2010). É importante deixar claro, tal como nos alerta Nestor, que a malícia “não é um “saber racional”. Não é absorvida, apreendida e encarnada através da leitura e da fala. A malícia é uma espécie de conhecimento, “saber corporal” que adquirimos – o iniciante queira ou não – jogando capoeira”. (Capoeira 2010).

Varela (2009), no seu estudo da Mandinga como instrumento de poder na capoeira Angola, descreve a mandinga como:

A particular form of energy, called Mandinga, that affects the lives of people. Mandinga is a cosmological force that provides knowledge, protection, and guidance to a practitioner's life (...) it's a force manifested in the bodies of practitioners and the dynamic of ritual interaction. In essence, Mandinga is a form of power. (Varela 2009: 7)

É importante lembrar que a palavra Mandinga faz parte de um vocabulário usual dos capoeiristas, que se junta a outras palavras oriundas da repertório das religiões afro-brasileiras como o Axé e o dendê. Diz-se, normalmente, quando uma roda de capoeira foi boa que ela estava com “muito Axé”, ou seja, que ela possuía uma energia invulgar impulsionada pelos seus praticantes. Para que a roda ganhe “muito Axé” diz-se também, a fim de reforçar a sua força motriz, que se deve pôr na roda “muito Dendê”, isto é, o alimento necessário a uma roda com Axé. De forma simplificada, no jargão da cultura religiosa afro-brasileira, o Axé significa a força que emana da natureza e o dendê é um óleo de palma, utilizado como um dos condimentos com que se tempera a comida dos Orixás, divindades do Candomblé. Diz-se ainda que, quando a roda foi condimentada com Dendê, ou seja, um bom canto,

bons tocadores e uma boa predisposição mental dos jogadores para a construção do ritual, o seu resultado em forma de jogo trará sempre um bom Axé - compreendida como boa energia - condição necessária para despertar a mandinga no corpo dos jogadores.

Segundo Turner (1968), os símbolos dominantes remetem para vários significados e possuem diferentes planos que podem ir do corpo ao cosmos, ou o contrário. Tal semelhança encontramos na mandinga, cujo despertar necessita do Axé, força vital que emana da natureza cósmica e do dendê, como alimento orgânico que gera Axé e se materializa no corpo do jogador enquanto mandinga. Para além do corporal e do cosmológico existe, como se vê, o plano espiritual, bem como o mais evidente, o plano social que se reverte nos comportamentos dos indivíduos, embora todos esses planos sejam unos e indivisíveis. Fazendo uso da linguagem de Turner (1967), reforço que os símbolos são portadores de uma multivocalidade, o que equivale a dizer que possuem valores, crenças, visões do mundo, evocam emoções, disposições mentais e dramas psicorrelacionais.

Na pesquisa realizada por Guizardi (2011) enfatiza-se o conceito de Dendê na capoeira. No entendimento da autora a capoeira, assim como os seus constituintes, conceptualizam-se como estratégias de resistência política e ressignificação do corpo por parte dos subalternos, negros escravos africanos protagonistas da criação da capoeira, em contraposição à violência racial institucionalizada que sempre se viveu no Brasil. O Dendê seria uma espécie de maná da capoeira e a sua incorporação implicaria um transe, espécie de lacuna temporal em que o corpo assume-se como que possuído por forças exteriores. Para a autora, que estudou os grupos de capoeira na cidade de Madrid, a força de sedução exercida pela capoeira sobre os praticantes no mundo adviria do Dendê como elemento de transmutação do indivíduo, semelhante a um psicoativo potenciador de uma alteração da consciência para um estado diferenciado de vivência do real. Embora a noção de Dendê tenha ficado vaga na interpretação que fiz do texto da autora, ela ressalta que a mandinga é uma especialização do Dendê, ou seja, algo como um espírito ou força que se troca e que circula no âmbito da roda. Segundo Guizardi, daí provém a legitimidade carismática dos mestres, como detentores do dendê e, por conseguinte, da mandinga. Fazendo uso da teoria

triangular da dádiva de Mauss, Guizardi centra também a sua análise no dar, receber e devolver de algo, nesse caso o dendê, em forma de mandinga, que no sistema de troca é repositório do saber dos mestres, partilhado por aqueles a quem ele ensina.

Tal como referi, o Dendê, o Axé e a mandinga são jargões do vernáculo usual das religiões afro-brasileiras que foram sendo apropriados no vocabulário usual dos praticantes de capoeira. Contudo, é importante salientar que uma parte dos praticantes desconhece o sentido desses conceitos no contexto religioso e, até mesmo, que ele provenha dessa origem. Como tal, fez-se uma apropriação circunstanciada dos conceitos no âmbito da prática da capoeira que, em grande parte, até equivale ao sentido religioso que lhe é atribuído, salvo contextualizações ocasionais. Assim sendo, regra geral, tem-se uma noção que o Dendê é um alimento e que o Axé e a mandinga são energias ou forças. No entanto, parte-se do princípio de que os mestres são detentores desse conhecimento mais aprofundado e, como tal, também agentes mercantis desse sistema de trocas em que se inclui o dar, receber e mesmo o guardar.

As músicas da capoeira podem fornecer um bom material de reflexão sobre a mandinga. A esse respeito Varela (2009) acredita que o berimbau, no âmbito da roda, é o instrumento que funciona como o transmissor da mandinga, uma vez que quem o toca é alguém que está comandando a roda com os seus toques e ritmos e ditando as regras do jogo. Por isso: “Listening to berimbau is also regarded as form of listening to Mandinga.” (Varela 2009: 13). Segundo o autor, quando o mestre está a tocar o berimbau - instrumento que se assemelha a uma pessoa que possui voz e comando - ele estaria a transmitir a Mandinga.

“Solta a mandinga” é o refrão de uma das cantigas mais emblemáticas tocadas nas rodas de capoeira e, regra geral, é cantada como forma de aquecer o jogo, torná-lo fluido e malicioso entre os beligerantes na roda. “Soltar a mandinga” pode ser compreendido como uma maneira de libertar forças humanas ou sobre-humanas, inatas, de grande potência e que, na compreensão dos praticantes, estão ocultas nas entranhas dos seres humanos. Diz-se que um capoeirista é mandingueiro quando este possui capacidades extraordinárias de esgueirar-se no jogo da capoeira, mandriar,

madraçar, falsear, fingir e valer-se de momentos oportunos para impor a sua superioridade sem que para isso necessite de grande esforço. É uma propriedade intrínseca, que se possui ou desenvolve-se, de ajeitar e acomodar circunstâncias contingentes no jogo da capoeira e da vida que podem ser geridas a nosso favor. Como indica o refrão da música abaixo indicada, a mandinga existe, sente-se e verbaliza-se, embora os capoeiristas não saibam ou não queiram precisar o seu significado. É bem mais estimulante deixar no ar o que pode ser do que limitá-la a uma forma concreta.

Aê mandingueiro, me diga de onde vem, me diga de onde vem, a mandinga que você tem. Será que tá no teu sangue, será que isso é natural, será que vem dessa roda ou do toque do berimbau. *Será que vem dessa guia<sup>26</sup> que você traz no pescoço ou será do patuá<sup>27</sup> escondido no seu bolso.* (Composição musical de Esquilo/ Abadá Capoeira).

Brito (2012) estudou a definição e representação do conceito de mandinga entre os praticantes de Capoeira Angola brasileiros e franceses e, a partir de uma teoriaêmica do universo do segmento da capoeira por ele estudado, concluiu que há quatro instâncias da mandinga: a dimensão temporal, que opõe tradição versus modernidade; a dimensão epistemológica, opondo magia versus razão; a dimensão geográfica, sugerindo a relação África/Brasil versus Europa e a dimensão experiencial, opondo o corpo *versus* a mente. Na dimensão temporal, as conclusões do autor enfatizam que para os praticantes franceses existe uma relação espaço-temporal de aproximação e afastamento da África como entidade geográfica representativa da mandinga “original”. Assim sendo, a “mandinga brasileira” seria moderna, comparativamente à “mandinga africana”, porém mais tradicional comparada com o continente europeu. Na dimensão epistemológica, que confronta magia e razão, os praticantes franceses veem a mandinga numa perspectiva performativa, metafórica e teatral, enquanto para os angoleiros brasileiros há na mandinga uma intrínseca relação com o transe e a magia, o que transcende a explicação formal. A dimensão geográfica, como se disse, joga com imaginários territoriais de proximidade com África, o Brasil e a Europa. Dessa maneira, a Capoeira Angola, no contexto transnacional, simboliza uma vivência circunstancial da cultura africana deslocalizada. A dimensão experiencial é

---

<sup>26</sup> Guia são colares, coloridos, utilizados pelos adeptos das religiões de matriz africana para designar o orixá do qual o utilizador é filho ou filha.

<sup>27</sup> Patuás são amuletos utilizados para proteção.



entre as outras a mais curiosa, uma vez que opõe a forma como uns e outros experienciam a mandinga. Na dimensão corporal da mandinga, ela exterioriza-se através da performance do jogador na roda, as suas estratégias corporais, teatralizações e artimanhas, enquanto a dimensão mental perspetiva uma relação espiritual da mandinga e, portanto, um tipo de transe e incorporação por avatares que se apropriam do corpo e da mente do jogador. Brito advoga que existe uma perspetiva invisível do jogo em que “avatares espirituais” se apropriam dos jogadores e que, por sua vez, influenciam os jogos visíveis, portanto corporais. Esta dimensão, obviamente, é significativa para aqueles que direta ou indiretamente simbolizam a mandinga dentro de um campo extrassensorial e religioso aliado às religiões afro-brasileiras, para quem não existe oposição entre corpo e mente no momento do jogo. Essa influência exterior, os tais “jogos invisíveis”, explicariam a ocorrência de desequilíbrios no andamento da roda, entropias, que, por exemplo, poderiam ocasionar a quebra do arame do berimbau, considerado pelos capoeiristas como resultado do excesso de energias positivas e, possivelmente, negativas ou a ocorrência de situações de jogo fora do controle. No caso dos praticantes franceses, a mandinga é uma dimensão estritamente corporal, enquanto a dimensão mental estaria desprovida de sentidos.

Alguns autores de língua inglesa tentaram realizar uma tradução aproximada da mandinga na capoeira, compreendida em linhas gerais como malícia. Lewis (1992) chamar-lhe-ia de “deceptive discourse”, ou seja, um tipo de narrativa ou discurso de evasão social, utilizado pelos negros para minorar a sua condição subalterna e espoliante na sociedade brasileira. Downey (2005) traduzia a malícia como “cunning”, algo como “astúcia” e que, segundo o autor, envolve uma constelação de atitudes como sagacidade, cautela, imprevisibilidade e um talento para enganar. Ao utilizar a malícia, diria Downey, o mais desfavorecido indivíduo poderia vencer adversários bem mais fortes.

Penso que seria interessante recordar um dos mitos fundadores da inventada identidade mestiça brasileira, a personagem Macunaíma do romance do mesmo nome publicado por Mário de Andrade, em 1928. O herói sem caráter, como foi batizado, tenta ser um modelo social do brasileiro que tendo nascido índio-negro tornou-se branco. Macunaíma apresenta uma peculiar capacidade de adaptabilidade geográfica e cultural, sem deixar que as suas características essenciais se desfizessem, dizendo

sim a todas as oportunidades de miscigenar-se e reinventar-se. Sugere-se no livro que a sua capacidade intrínseca de adaptar-se, esgueirar-se e ressurgir socialmente, por que não dizer da sua mandinga no jogo da vida, reside particularmente na sua composição racial mestiça, sem a qual não seria capaz de viver nos diferentes ambientes em que passou. A sua falta de caráter não significava, como podem interpretar alguns, ser um mau caráter, mas sim a inexistência de características próprias e comportamentais que lhe pudessem atribuir, pois todo o caráter que lhe prestasse a circunstância poderia ser útil. O nosso herói sem nenhum caráter nada tem a ver com a capoeira, contudo não seria descabido pensar que o mesmo processo que levou à sua construção, bem como a força do mito e as suas características, tenham servido de apanágio e ingrediente na construção das práticas identificadas como símbolos da identidade nacional. Macunaíma nada mais era de que um grande malandro, um mandingueiro.

Para além de Macunaíma, o mito criado e celebrado na literatura por Mário de Andrade, pode verificar-se em Zé Pilintra, o arquétipo do Malandro na Umbanda, outra personagem fundadora do suposto “caráter nacional”. É preciso recordar, para que se compreenda melhor o argumento, de que trato de arquétipos, criados no âmbito da sociedade brasileira e que, em algum nível, consciente ou inconsciente, jogam um papel importante na construção de tipos sociais modelos ou práticas de caráter nacional. Seu Zé, como é chamado popularmente, é conhecido pela sua elegância, o uso do chapéu-panamá, terno de linho branco e os trejeitos de cavalheiro. Engraçado, astucioso, malandro, falante do francês, apreciador de bebidas como o absinto, morador das ruas, conhecedor dos meandros da prostituição e da malandragem urbana, a nobre entidade preferiu sempre viver de negociatas e expedientes que trabalhar. José Pilintra, o Exú boémio, poderá ter existido conforme as crônicas policiais do Recife na década de trinta (Ligiéro 2002). Seu Zé terá migrado para o Rio de Janeiro, sendo frequentador da noite carioca no bairro da Lapa, onde tinha grande intimidade com o samba e estaria familiarizado com as cabeçadas e rabo de arraias, movimentos típicos da capoeira que usaria nas suas contendas. Com a internacionalização das religiões afro-brasileiras, Seu Zé começou a rodar o mundo, aparecendo em terreiros na Europa ou nos Estados Unidos. Na linguagem da psicanálise junguiana, Seu Zé seria um “*trickster*”, um subversivo, embusteiro e

trapaciador que, longe de querer realizar uma mudança social, apenas quereria tirar partido das suas contradições. Apesar da negatividade dessa visão, Zé Pilintra apresenta-se nos templos de Umbanda como um camarada, um compadre, amigo e zeloso de quem dele cuida. Será possível ignorar a força arquetípica de personagens como Zé Pilintra e Macunaíma na construção de práticas religiosas, culturais e desportivas da sociedade brasileira? Será que os elementos simbólicos dessas figuras podem constituir a “bolsa de mandinga” da contemporaneidade dos capoeiristas no processo de internacionalização da capoeira? Em que medida, a mandinga, compreendida como malandragem e malícia do capoeira, não estará a ser o ingrediente, o produto comercial de venda da capoeira na era global?

Como a mandinga na capoeira se reverte no quotidiano dos indivíduos? Downey (2005) fornece um exemplo interessante. O autor conta que, após o seu trabalho de campo no Brasil, habituou-se nas rodas a realizar um gesto muito regular comum a quase todos os capoeiristas: o sinal da cruz. Convém esclarecer que o sinal da cruz é feito na entrada da roda para o jogo com um novo parceiro e que outros sinais podem ser utilizados como erguer as mãos para o céu ou riscar pontos no chão. Independentemente da condição religiosa do praticante e da sua adesão ao catolicismo, de onde advém o gesto do sinal da cruz, ele é feito por muitos e está associado à proteção no jogo. Downey relata que passou, fora da roda, a fazer o gesto regularmente sempre que alguma situação inusitada lhe aparecia e requeria atenção. Foram os seus pares mais próximos que o alertaram para a constância do gesto, que não é habitual na cultura americana, tão pouco nos seus hábitos pessoais. É o próprio antropólogo quem descortina o gesto, associando-o não somente ao ato religioso de proteção, porém, no caso da roda, a feitura do gesto atende a um grau de alerta, prontidão e atenção redobrada a um acontecimento inusitado pelo qual se deve estar precavido e deseja-se ter uma reação instantânea. Por outro lado, o movimento de realização do sinal da cruz ou de outros sinais religiosos simboliza a evocação de forças sobrenaturais e gera, em torno de quem o faz, uma mística que à partida cria disposições mentais de sujeição e temor. O gesto, tal como diz Downey, faz-se como um procedimento de concentração corporal e mental, cuja utilidade verifica-se para além da roda. Obviamente, a mandinga não se reduz a esse gesto, contudo esse

procedimento, entre outros, constituem um repertório de ações que fazem parte do saber da capoeira.

Mas o que define a mandinga como capital simbólico e forma de poder que distingue uns de outros? Na compreensão de Pierre Bourdieu (1989), o capital simbólico seria algo como um conjunto de recursos de ordem simbólica, processados e adquiridos, competências disponíveis e mobilizáveis que se pode utilizar para atingir, com eficácia, um determinado fim, realizar um determinado procedimento, tarefa ou ação social. De um certo ponto de vista, o domínio desse capital confere poderes, subentende relações de dominação, carecendo de ser legitimado e reconhecido. Segundo Varela (2009), esse poder, existente na mandinga, pertence aos mestres que, por sua experiência, foram-se tornando íntimos da força dos mandingueiros. Mais ainda, podem ser os mestres os sujeitos tradutores da inteligibilidade da margem oculta da mandinga, que só eles são capazes de sentir, guardar e decifrar. A condição de mestre legitimaria a compreensão aprofundada sobre a mandinga como instrumento de transgressão de regras. O poder constrói-se precisamente deste viés, da capacidade de transgredir regras que os outros não podem transgredir. Para o autor, os mestres conhecem de forma aprofundada a capacidade de dissimulação, inerente ao jogo da capoeira, e como tal sabem tratar, com a sua eficiência, e antever as reais intenções dos outros indivíduos que, normalmente, encontram-se ocultas. É essa capacidade de antever estas intenções mascaradas dos outros que lhes dá poder. Um dos efeitos desse poder, na perspectiva de Varela, é a criação de hierarquias piramidais no interior dos grupos, onde os mestres exercem, muitas vezes, o seu poder de forma arbitrária. Seja como for, essa forma possível de poder é aparente e irrelevante, no sentido de que pode ser desconstruída e questionada. O que interessa verdadeiramente no que toca à mandinga é saber, no conjunto do repertório simbólico de interpretações que ela possui, quais os elementos mobilizados para comercializar a capoeira fora do Brasil.

### **3.4. O que dizem os capoeiristas sobre a mandinga**

Para a maioria dos meus entrevistados a mandinga é, de facto, um elemento complexo e de difícil definição. Eles têm uma noção clara de que, para cada capoeirista, a mandinga poderá significar algo diferente. Uma parte significativa deles,

sobretudo os mais antigos praticantes, sabe relacionar com clareza a ideia de que a mandinga mantém uma relação com a religiosidade afro-brasileira, embora a vejam num prisma secular em que ela é um atributo comportamental do capoeirista, mais do que algo que advém do sagrado. Apesar das suas diferentes origens, de nacionalidade e ou etnicidade, eles veem a mandinga como algo que, mesmo antes de lhe ser apresentada através da capoeira, poderia ou não já fazer parte de uma característica da sua origem nacional.

Josimar é um jovem angolano residente em Portugal. Apesar da sua limitação física nos membros inferiores, segundo ele, a mandinga sempre o acompanha diariamente e não o impede de ser um atleta da capoeira. “Aí você me pergunta se o angolano tem mandinga. Eu posso te responder que o angolano é uma pessoa esperta, uma pessoa que não se deixa derrubar, que faz tudo pra atingir seus objetivos. Nesse sentido sim o angolano tem mandinga.” (Depoimento de Josimar, junho, 2013)

Tomasz Baranik, jovem polaco residente em Cracóvia, praticante de capoeira há quase dez anos, concebe a mandinga como o espírito da capoeira e diz que os nacionais do seu país revelam alguma dificuldade em compreender a mandinga, embora encontre pontos em comum entre a cultura polaca e brasileira, de onde ele acredita vir a mandinga. Um outro aspeto valioso do seu depoimento é o facto da mandinga ser considerada, por ele, o espírito da capoeira.

Tou ainda descobrindo esse negócio, por que isso vem da cultura brasileira que é diferente e é um pouco difícil pra entender, mas acho que na minha nação, os poloneses são um pouco parecidos com os brasileiros, estamos sentindo isso, mas precisamos entender um pouco melhor o que é mandinga. Temos que procurar esse caminho, trabalhar um pouco isso, pra conhecer o espírito da capoeira, não só técnicas, não só princípios mas o espírito mesmo. (Depoimento de Tomasz Baranik, dezembro, 2012)

Existe, no entanto, nos depoimentos uma tensão que separa os brasileiros dos não brasileiros: saber se a mandinga pode ou não ser incorporada pelos não brasileiros, uma vez que não faz parte do seu repertório cultural ou biológico. O Contra-Mestre Papagaio, brasileiro residente em Portugal há mais de uma década, expõe a questão da seguinte forma:

Na minha conceção, tem muita gente principalmente no leste europeu, tem muitos atletas de capoeira. Excelentes, gente muito rápida que treina muito. Mas perdem um pouco essa parte. Não posso dizer que eles não têm mandinga, se calhar eles não descobriram a mandinga que a capoeira tem. (Depoimento do Contramestre Papagaio, junho, 2013)

Nego Boy é um jovem capoeirista brasileiro residente em Israel, onde tenta desenvolver um trabalho no seu próprio grupo. Durante a nossa conversa, ele revelou algum desconforto com o crescimento da capoeira em Israel, alegando que, apesar do visível crescimento numérico dos praticantes e mesmo da sua desenvoltura e performance no jogo da capoeira, existiria uma aversão à figura dos brasileiros em Israel, o que era para ele uma forma de desrespeito para com a cultura de origem da capoeira:

Israel não tem mandinga, tem a cópia. Tem a xerox. Eu acho que o que vejo lá eles tentam imitar bastante a mandinga do mestre, do brasileiro. Um dia chega sim, como vai chegar tudo, um dia vai chegar o tempo dos verdadeiros mestres estrangeiros, por enquanto o que vejo lá é uma cópia. A mandinga, a malandragem, o jeito, a saída, a negaça do mestre brasileiro, isso eu não vi ainda. (Depoimento do Nego Boy, junho, 2013)

Numa perspetiva de género, a mandinga é algo inteligível e apetecível como forma de expressar uma paridade e um conhecimento que iguala as mulheres aos capoeiristas do sexo masculino. Marina Sininho é uma capoeirista estoniana residente em Portugal. Sininho expressou a sua visão sobre a mandinga no feminino da seguinte forma:

A mulher capoeirista tem de ser mandingueira. A mulher capoeirista tem muita coisa pra provar prós capoeiristas masculinos. A primeira coisa é que nós conseguimos jogar bem, com balanço, com mandinga e também que nós estamos na capoeira por causa da capoeira, não por outras coisas. A mulher tem de ser mandingueira. (Depoimento de Marina Sininho, junho, 2013)

Por sua vez, a perspetiva mais intrigante pode ser observada pelo viés religioso de alguns praticantes que assumem uma adesão explícita a uma instituição religiosa, bem como aos seus princípios. Mestre Cota reside em Portugal há mais de uma década e é oriundo do Estado de Minas Gerais. Há algum tempo, por razões de ordem pessoal, ele converteu-se ao protestantismo e tem estado ativo como membro, mas também como capoeirista, no âmbito da sua congregação religiosa. Surgiu no Brasil já há algumas décadas, no campo religioso protestante pentecostal, um movimento desportivo chamado de “atletas de Cristo”. Trata-se de desportistas de várias modalidades que, de alguma forma, professam e tentam filiar-se, através do desporto, à vida religiosa protestante. Na capoeira esse movimento foi estudado por Pereira (2007) com uma dissertação de mestrado sobre o que ele denominou de *Capoeira*

*Gospel*, pesquisando os praticantes da região do ABC paulista. É sabido que determinados setores dos cristãos protestantes no Brasil têm travado uma dura batalha, no mercado religioso, contra as religiões afro-brasileiras, muitas vezes criando difamações e mitos e reeditando visões diabólicas das entidades às quais se presta culto nas religiões de matriz africana. Pode imaginar-se que, na versão da Capoeira Gospel, ocorreu um processo de “limpeza e higiene” de tudo que representasse a cultura negra, subvertendo valores e rituais que, no olhar dos evangélicos, constituíam uma prática de adoração demoníaca. Mestre Cota confessou-me que não foi fácil convencer o seu pastor, bem como a sua congregação, de que a capoeira pode e deve ser um instrumento para “servir ao senhor”. Seja como for, o mestre não abdicou da capoeira nem tão pouco de buscar ser um mandingueiro, pelo menos na forma como concebe o conceito.

Eu vou usar a palavra mandinga de uma outra forma, vivência. Quanto mais você vive a capoeira mais sábio você fica na roda. Então a sabedoria dos antigos ou a sabedoria dos mais velhos é que se gera a mandinga do mandingueiro. Mas a verdade é uma sabedoria e essa sabedoria é dada por Deus. Então isso requer tempo pra você adquirir essa sabedoria e é de onde os mais antigos falam que são mandigueiros. Mas a mandinga tá no tempo que as pessoas faz capoeira. (Depoimento do Mestre Cota, junho, 2013)

Como terei oportunidade de explicar mais adiante, as religiões afro-brasileiras ganharam muito espaço em Portugal e, nos últimos anos, alguns capoeiristas, por força da sua ligação à cultura afro-brasileira, pelo crescimento religioso e mudança de *status* social adquirido em Portugal, aderiram às religiões como a Umbanda e o Candomblé. É o caso do Contramestre Papagaio, residente em Leiria, e que frequenta um dos cultos afro-descendentes em Portugal.

Tem muita gente que pensa que mandinga tem diretamente a ver com o espiritual, com o axé, também. Há quem chame os trabalhos espirituais de mandinga. Também é. Pra gente ser capoeirista não precisa ter essa religião, a capoeira é aberta pra tudo, mas eu penso que pra a gente sentir a capoeira, tem que ter um pouquinho de axé, tem que ter a energia. Não vou dizer que a gente tem que ser espírita, mas a gente tem que sentir uma energia, porque a capoeira é feita de energia. Como o espiritual mexe diretamente com essa energia pra mim facilita tudo. (Depoimento do Contramestre Papagaio, junho, 2013)

Enfatizo que as questões de ordem espiritual e religiosa que envolvem a origem da capoeira podem ser mobilizadas ou desmobilizadas, para atender a aspetos pertinentes ao crescimento da capoeira em diferentes países. Algumas vezes, caso da

Polónia, uma versão “mais secularizada” e desportiva da capoeira será mais útil ao seu crescimento, tal como outras versões mais “espiritualizadas” da capoeira podem servir como mote de construção identitária do grupo ou de indivíduos que combinem e justifiquem estilos de vida aliados a práticas desportivas e religiosas.

Contudo, entre os meus entrevistados alguns expressaram uma visão mais globalizante da mandinga, admitindo que ela é inerente a todos, uma condição humana e como tal não há limites para a sua aquisição. Mestre Vladimir Frama chegou à Holanda nos anos noventa, oriundo do Estado do Ceará, no nordeste brasileiro. Foi nos Países Baixos onde estabeleceu o seu grupo e consta que é dos mais numerosos daquele país. Para ele:

A capoeira é um desafio e a mandinga faz parte. Para ser capoeirista tem de ser mandingueiro, como qualquer ser humano pode ser capoeirista, o europeu também tá mandingando, sabe mandingar, sabe observar, sabe ser esperto, sabe ser bobo, a mandinga tá presente e tá rompendo oceanos. A mandinga é do ser humano. A gente denominou como afro, mandinga, mas é humana, quem for humano faz, pode ser europeu, escandinavo, pode ser qualquer coisa, americano, brasileiro, até se descobrirem uma vida em Marte o cara vai ser mandingueiro com certeza. (Depoimento do Mestre Vladimir Frama, dezembro, 2012).

Embora o procedimento de categorização de um fenómeno possa reduzir-lhe a complexidade, é possível mapear a compreensão e formas de representação da mandinga na capoeira de três maneiras: como possibilidade mágico-espiritual, ou forma de feitiço, como astúcia do capoeirista dentro e fora da roda ou como sinónimo de capoeira. Quando um praticante se refere a mandinga, pode estar a ainda a querer englobar as três possibilidades ao mesmo tempo.

1. **Mandinga é magia:** Uma compreensão espiritual em que a mandinga é um feitiço ou forma de magia que se obtém ou se pode fazer pela adoção de procedimentos mágicos-espirituais, por sua ligação às religiões de matriz africana e que conferem ao jogador malícia e um corpo fechado.
2. **Mandinga é malícia e astúcia:** Uma compreensão cultural em que a mandinga se obtém pela prática corporal e a intimidade com a complexidade do jogo da capoeira. A mandinga é a astúcia do capoeirista.
3. **Mandinga é da natureza do ser humano:** Trata-se de uma compreensão totalizante da mandinga e da capoeira como um todo. É uma compreensão



biológica da mandinga como uma capacidade inata, presente em todos os indivíduos, que já nasce com o ser e que, ao longo do tempo, “aflora naturalmente”.

Na perspectiva final, a mandinga pode ser percebida como algo que já se possui à partida, que é parte do património genético do ser humano, inato, e que, ao longo da sua vida, se desenvolve a partir de uma percepção da realidade e da capacidade de agir sobre ela de maneira assertiva a obter êxitos. Visto desta forma a mandinga possui uma carga biológica inerente à existência humana, inserida no ADN, e que poderia aflorar com o tempo e a maturidade dos indivíduos. Outra perspectiva da mandinga postula que, sendo algo que se possui ou não já à partida, não é atributo de todos os indivíduos e só alguns, devido à sua ligação religiosa, a poderiam obter ou desenvolver.

Na forma de representação usual entre os praticantes, a mandinga apreende-se através de um processo de incorporação, como uma capacidade que se desenvolve, que se articula, que se aprende, através da aquisição de conhecimentos e práticas que nos permitem navegar socialmente com mais facilidade. É uma ferramenta comportamental, um modo de estar e fazer, que tendo origem nas crenças religiosas africanas e se incorporada a algumas das práticas da diáspora como a capoeira, pode, perfeitamente, ajustar-se e servir como instrumento de navegação social. A mandinga é, na verdade, uma capacidade dialética e reflexiva de compreender a realidade e agir sobre ela com a máxima eficiência. Não interessa neste sentido debater a veracidade da aquisição ou não das propriedades mágicas da mandinga, a partir de procedimentos religiosos e espirituais, ou a sua existência natural em cada ser humano, mas compreender as formas de comercialização e consumo de uma certa maneira de perceber a mandinga na capoeira como capital simbólico e instrumento útil de navegação social nas sociedades ocidentais, particularmente em tempos de crise.

### **3.5. Uma perspectiva da capoeira no cinema e a formação do Cine Mandinga**

Segundo Gray (2010), o cinema é a ilusão de ótica mais bem sucedida de todos os tempos. Um dos aspetos valiosos das narrações dos filmes para Gray, e que se pode perceber no personagem Louis do filme *Esporte Sangrento*, é a capacidade de envolver

o espetador no mundo subjetivo da personagem, criando empatia e compreensão. Compreender a mandinga através do cinema foi um desafio que me surgiu através do enigma do papel de Louis, fuzileiro naval norte-americano, que no cinema das terras do Tio Sam introduziu a capoeira em todo o mundo. Por que falar do cinema como veículo da mandinga ou mandinga veiculada pelo cinema?

A razão mais óbvia prende-se com a capacidade indiscutível de difundir ideias, símbolos, imaginários sobre as coisas, a sociedade e a cultura. Aqui caberá introduzir um aspeto da mandinga, numa compreensão mais alargada como cultura da população afro descendente no Brasil, mais particularmente associada ao tipo social que aqui designamos por capoeirista ou simplesmente o capoeira. Para que fique mais claro, esta cultura do capoeira, genericamente compreendida como mandinga, engloba a sua forma de estar na sociedade, as relações raciais de desigualdade, a relação com as forças do poder estabelecido, uma atitude social pessoal, uma relação com a identidade nacional brasileira e mesmo a relação com o domínio do afetivo, com o amor, a sexualidade, a masculinidade e, por conseguinte, as questões de género. Será importante trazer a informação de que estas características foram sendo construídas, no passado, por outros veículos como a literatura e a pintura, por exemplo.

A influência de intelectuais, artistas e cientistas sociais na construção do ser negro no Brasil sempre foi determinante para construção da autoimagem do afro-descendente no Brasil, como da representação do que deles se projetou para o exterior. Vamos encontrar muitos capoeiristas nos romances de Jorge Amado. Muitos deles negros fortes, musculados, viris e ativamente envolvidos com a cultura negra na Bahia. Inúmeras vezes as descrições destas personagens como tipos sociais associados à capoeira conjugam-se com uma pormenorização das suas vidas íntimas, da sexualidade, das relações de conflito à harmonia com a dominação racial, das suas relações laborais e de pertença à classe, entre outras. Semelhante leitura poderá ser feita nas pinturas de Carybé, onde se apresentam negros corpulentos, mulheres de seios roliços e ancas arredondadas, povos alegres jogando capoeira e celebrando a cultura popular. O cinema não escapou a essa reprodução e, sendo a sétima arte uma das formas mais proeminentes da cultura de massa na atualidade, caberia uma análise.

A título de exemplo, apresento-vos o caso da circulação mediática do Chi, Ki ou Qi. Trata-se de um conceito que tem origem no taoismo, na cosmologia e no misticismo chinês, que designa um tipo de força ou energia vital que se acredita que todo o ser humano dispõe. Para além do campo religioso, o seu conhecimento circula também na medicina tradicional e nas artes marciais chinesas e é frequentemente associada à essência da vida. O cultivo desta energia envolve, em simultâneo, o treino do corpo e da mente.

Bowman (2015) argumenta que, com a globalização das artes marciais chinesas e orientais, a força Chi deixou de circular não só através da incorporação física, advinda das relações de aprendizagem entre o mestre e o discípulo e nos meridianos dos corpos dos praticantes mas, também, através dos dispositivos digitais dos *media* como os filmes, programas de televisão e jogos de computador. Segundo o autor, o conhecimento do Chi, pelos ocidentais, data das traduções dos textos chineses tibetanos no século XIX e esteve sempre associado à magia e ao exoterismo do oriente. Ele destaca que o Chi Kung, ou qigong, que é uma prática de origem chinesa que consiste em exercícios de desenvolvimento do Chi, mesmo sendo vista como ancestral, foi sistematizada nos anos quarenta do século XX na China. Este processo, que envolveu a secularização da prática e standardização dos movimentos básicos, teve como objetivo dar um contributo na construção do estado moderno chinês.

Segundo Bowman (2015), foi o filme americano *Easy Rider*, datado de 1969 e dirigido por Peter Hopper, quem primeiro, no cinema, divulgou o Tai Chi Chuan ou Taijiquan, a mais conhecida prática física de desenvolvimento do Chi. O autor acredita que, através do cinema, ocorreu uma mediatização do Chi enquanto mito, associado à contracultura e às práticas do tipo *New Age*.

Há um desafio intrínseco neste capítulo, que é o de compreender as narrativas, representações e subjetividades propostas pela linguagem cinematográfica sobre os temas em questão a partir de uma visão antropológica. Por detrás da produção do filme a ser aqui analisado existe um contexto ou, dito de outro modo, um conjunto de condições sociais que culminaram com a produção, circulação e receção do filme. Quer seja intencional ou não, existe também um facto que se anexa ao filme, que é a

produção de sentidos sobre algo ou alguma coisa sobre a qual se quer falar. Mesmo no campo da ficção, um filme quer sempre criar uma realidade, a maior parte das vezes paralela, o que não deixa de ser uma forma de intervir e reinventar o real. Essa produção de sentidos e de intervenção sobre o real pressupõe um manejo simbólico de elementos que juntos apresentam-se como coerentes, conectados e até aparentemente indivisos (Gray 2010). O autor chama ainda a atenção para dois aspetos importantes da análise fílmica, o conteúdo e o contexto, como elementos holísticos da compreensão da globalidade dos filmes. Para o autor, o contributo teórico da Antropologia para a análise dos filmes reside no facto de se tomar a sério as construções de significado, poder, as relações políticas expressas no conteúdo e o valor analítico dos filmes, sobretudo na sua capacidade de diálogo com a audiência.

No que toca ao contexto do cinema brasileiro, foi em finais do século XIX que chegou ao Brasil, no Rio de Janeiro, o aparato tecnológico necessário para a realização de filmagens e projeções. Entretanto, esta dinâmica estaria condicionada pelo fornecimento de energia elétrica que só se regularizou no ano de 1907. Segundo Rodrigues (2011), algumas das primeiras filmagens que retrataram a capoeira foram realizadas no início do século XX, como *Dança Baiana* (1901), *Dança dos Capoeiras* (1905) e *Os Capadócios da Cidade Nova* (1908), cujos registos se encontram desaparecidos. Já na década de cinquenta e sessenta surgem dois importantes filmes amadores que vão servir de subsídio para inúmeros outros filmes e documentários surgidos décadas depois e ainda hoje.

O filme *Vadiação* (1954) de Alexandre Robatto Filho retrata um pouco da capoeira baiana. Não se trata de um filme clássico, mas de filmagens realizadas com os alunos do Mestre Bimba e Valdemar, que realizam jogos de capoeira ao som da Capoeira Regional cantada pelo Mestre Bimba. Robatto (1908-1981), que era dentista e cineasta amador, produziu outros documentários de curta duração, como *Favelas* (1933) e *Bacia e Barragens* (1937), entre outros, quase sempre centrados em temáticas da cultura popular. Segundo Castro Júnior (2008), Alexandre Robatto teria sido influenciado pela Escola Britânica de cinema, teorizada por John Grierson que enfatizava aspetos da realidade e da relação “equilibrada” entre homem e natureza. A ideia do filme, que possui cerca de oito minutos, é reproduzir, em espaço fechado, o

ambiente domingueiro em que se desenrola a vadiação, um dos nomes dado à capoeira em tempos idos. No que toca às filmagens, acentuaria a simplicidade dos planos mas principalmente algumas passagens em que se nota que os capoeiristas performatizam o jogo tendo plena consciência do espaço cénico que os expõe frente às câmaras, movendo-se em conformidade a uma melhor visualização.

O segundo filme é o clássico *Dança de Guerra* realizado, em 1968, por Jair Moura. Será importante recordar o perfil de Jair Moura, que era aluno de Mestre Bimba, e que escreveu livros e artigos sobre a capoeira. Jair foi também militante do Partido Comunista e ativista antiditadura militar. O filme tenta retratar, utilizando a capoeira, a cultura afro-baiana, associando diferentes elementos religiosos, desportivos, culturais e sociais. Particularmente considero esse filme o clássico que inaugura o que eu designaria por Cine Mandinga, ou seja, a cinematografia brasileira que tenta retratar aspetos da afro-brasilidade a partir da capoeira. Inúmeros aspetos desse filme, como a sua conceção, filosofia e forma de retratar a capoeira e a cultura negra associada a ela, estariam presentes, com linguagens diferentes, em quase todos os outros filmes sobre a capoeira. Na verdade, ele acabou por determinar uma forma de se projetar, representar e exhibir a cultura afro-baiana através da capoeira, em particular no cinema documental. O filme tem diversas passagens diferenciadas, mas que, apesar da sua aparente desconexão, interagem perfeitamente. O uso generalizado dessas passagens noutros filmes fez com que muitas das suas cenas se cristalizassem no imaginário dos praticantes de capoeira, bem como nos apreciadores da cultura afro-baiana. Jair Moura em *Dança de Guerra* aparecia como uma espécie de Jacques Cousteau da mandinga, um desbravador dos mares da cultura afro-baiana, bem como um dos seus mais proeminentes defensores. A introdução do filme é feita ao som de tambores e canções e a narração de William Mendonça que, com a sua voz imponente, aguda e compassada, traz uma linguagem documental clássica e faz lembrar os antigos documentários da *National Geographic*:

No engenho de outrora, o esforço, o labor, a fibra, a resistência, a tenacidade do escravo forjavam a riqueza do Brasil. O preto labutava e sofria, mas também cantava e dançava. Quando se libertava da moenda, onde escorria o seu suor, às vezes o senhor permitia que folgasse. O batuque era uma diversão predileta. Os cativos, nas suas danças e nos seus cânticos, expressavam a saudade da terra mãe. (Trecho da narração do filme *Dança de Guerra*).

Note-se que as qualidades do negro são sempre exaltadas, independentemente do sofrimento e do desolamento da sua condição escrava. A narração deixa passar a ideia de que o negro devotou, por sua livre vontade, todo o esforço possível para o desenvolvimento de características que iriam ensejar a “riqueza do Brasil”, só atingíveis mediante um certo grau de sofrimento e de resignação. Apesar do sofrimento, supostamente bom para gestar criaturas com “fibra, resistência e tenacidade”, nem tudo era resignação, pois o negro “também cantava e dançava”. A alegria e o sofrimento aparecem como características étnicas do negro escravo, decorrentes da escravidão, mas que se incorporaram ao nacional.

É importante lembrar que Jair Moura fazia parte de uma esquerda que, na década de lançamento do filme, era bem nacionalista e celebratória da cultura popular, desde que fosse “autêntica” por certo. Recordo que em 1967, ano anterior às filmagens de *Dança de Guerra*, ocorria “a passeata contra as guitarras elétricas”, onde populares, militantes de esquerda, músicos e intelectuais da época, se manifestaram contra as guitarras elétricas inseridas na Música Popular Brasileira, bem como contra a cada vez mais influente cultura americana no Brasil. Meses depois, Gilberto Gil ganharia o terceiro lugar no festival de música da Record com a canção *Domingo no Parque*, cujo ritmo e enredo da letra foram retirados da capoeira.

A seguir à cena inicial em que os negros executam uma antiga dança e luta hoje desaparecida, chamada de Batuque, aparece um grupo de praticantes de capoeira, entre eles, mestre Bimba. Na mesma cena, uma mãe de santo defuma os participantes e um jovem negro põe no pescoço uma bolsa de mandinga. Mais adiante vai-se desenrolar o jogo ao som da Capoeira Regional.

Uma das passagens mais importantes do filme ocorre no cais do porto quando, ao som de uma orquestra formada por antigos capoeiristas, João Pequeno e João Grande, herdeiros da Capoeira Angola do Mestre Pastinha, desenvolvem o que é considerado por alguns um dos melhores jogos de capoeira de todos os tempos. Segundo Castro Júnior (2008), João Pequeno teria cinquenta e um anos de idade e João Grande trinta e cinco anos quando realizaram a filmagem e mostram, apesar das suas idades, o vigor e frescura das suas habilidades corporais. Quando o jogo no cais

principia o narrador, em tom enfático, vaticina: “Acham alguns entendidos que a capoeira entrou no Brasil com os negros Bantos de Angola. Há quem sustente que nasceu na terra de Pindorama. O que é certo é que a História da Capoeira está entrelaçada à História do Brasil.” (Trecho da narração do filme *Dança de Guerra*)

A ênfase nas raízes da cultura afro-descendente, o papel primordial dos corpos negros e masculinos, a ligação às religiões de matriz africana, uma construção do negro como sofrido, porém, como se diz no filme, com fibra, resistência e tenacidade, irá aparecer em quase todos os outros filmes sobre a capoeira, razão pela qual o designei como o clássico inaugural do Cine Mandinga. Durante vários anos, surgiram outros registos acessíveis na internet e vídeos feitos por particulares e alguns realizados por canais franceses que retratam a capoeira de Bimba e Pastinha. Independentemente de como a capoeira é retratada, cabe ressaltar que trata-se de documentos valiosos que indicam aspetos do jogo, do ambiente e do ritual da capoeira.

Existiram entretanto longas-metragens que não tratavam diretamente da capoeira, mas em que a prática marcial afro-descendente estaria presente, e situaria aspetos importantes do filme. É o caso de *Barravento*, filme de 1962, de Glauber Rocha. O filme, premiado no Festival de Cinema de Karlovy na República Checa, narra a história de Firmino, jovem negro que ao retornar à sua vila piscatória natal, local de nascimento de descendentes de escravos e marcado pela cultural ancestral africana, defronta-se com um complexo dilema entre os valores “modernos e urbanos” e as tradições da sua comunidade. O filme retrata um certo tipo *standard* da cultura negra, cujos traços identitários envolve as religiões de matriz africana e, claro, a capoeira. A cena final encerra com um jogo de capoeira entre Firmino e Aruã, personagens que representam no filme a dicotomia entre o moderno e o tradicionalismo afro-descendente.

*O Pagador de Promessas* é um filme lançado em 1962 com direção de Anselmo Duarte. O filme ganhou a Palma de Ouro de Cannes e foi o primeiro filme sul-americano a ser nomeado para a categoria de melhor filme estrangeiro. No filme os capoeiristas aparecem como protetores de Zé do Burro, o personagem central do enredo. O filme conta a história de um agricultor que faz uma promessa num terreiro

de candomblé em que, caso o seu burro, fiel companheiro de trabalho que estava doente se recupere, ele carregará até à igreja de Santa Bárbara uma cruz que será entregue ao Padre. Este, por sua vez, impede a entrada do agricultor que é protegido pelos capoeiras.

Em 1978, ainda no período da Ditadura Militar, surge um outro filme importante, *Cordão de Ouro*, dirigido por António Carlos Fontoura. Nestor Capoeira incorpora Jorge, um escravo dos tempos modernos que tenta fugir para Aruanda, terra mítica das religiões de matriz africana, onde se encontrará com Ogum, o orixá que lhe entregará um amuleto, cordão de ouro. De volta a El Dourado, local onde era escravo, Jorge ajuda a libertar os escravos do jugo de Pedro Cem, personagem mítico das cercanias do Porto, em Portugal, conhecido pela sua opulência e ganância e que tudo perdeu tornando-se pobre. O filme, que foi caracterizado como sendo do género de aventura, possui um discurso subliminar, porém evidente, e usa de metáforas que no fundo aludem ao período económico e político que se vivia no país. Consta ainda que se trata do primeiro filme a ter um capoeirista como protagonista.

Durante as décadas de setenta, oitenta, noventa e até aos nossos dias, a capoeira aparecerá em outros filmes e documentários como *Tenda dos Milagres* (1977), *Jubiabá* (1987), *Pastinha: uma vida pela Capoeira* (1998), *O Velho Capoeira* (1999), *Madame Satan* (2002), *Maré Capoeira* (2005), *O Zelador* (2008), *Besouro* (2009), entre outros.

### **3.6. Cine Mandinga: raça, género e identidade nacional**

Para que seja possível realizar-se uma observação mais acurada, julgo ser importante analisar os filmes que enquadrei como Cine Mandinga consoante as seguintes categorias: raça, género e identidade nacional. De alguma forma, essas categorias estão próximas, são objeto de naturalizações, conscientes ou inconscientes, e são ainda objeto de construções e apropriações diversas que possuem algum cunho ideológico e político por parte de diferentes agentes sociais. Em que medida o cinema, em particular os filmes sobre a capoeira, incorporam certos discursos mitificados sobre



essas categorias e os reproduzem, é a questão que se põe. Acentuo que, nos filmes sobre a capoeira, estas três categorias podem ser bastantes interessantes para pensar a fabricação social da mandinga enquanto constructo subjetivo.

Porquê raça? O debate sobre as questões raciais, embora sendo desconfortante e perigoso, nunca se esgotou. No caso brasileiro tem sido motivo de atenção por parte dos cientistas sociais, e antropólogos em particular, que têm estudado as populações afro-descendentes e as suas práticas. Encontramos no cinema um forte disseminador de ideias, perigosas inclusive, que se têm impregnado nos discursos de senso comum. Recordo as questões do higienismo social e do branqueamento da população, que fizeram parte das políticas públicas brasileiras no início do século XX, e que ainda permeiam os comportamentos sociais no Brasil na atualidade. Os trânsitos globais de símbolos, signos e os seus fluxos, como tem sido dito, lançam novas perspetivas, em particular no que toca a processos de racialização e produção de identidades de cunho étnico-racial. Como se poderá ver nos filmes analisados, às vezes ser “negro deixa de ser ónus para ser bónus” (Sansone 2007).

Na pesquisa realizada por Rodrigues (2011), o autor identificou um conjunto de formas estereotipadas e categorias em que os negros são tratados no cinema brasileiro: o preto velho; a mãe preta; o mártir; o negro de alma branca; o nobre selvagem; o negro revoltado; o negão; o favelado; o crioulo doido; a mulata boazuda; a musa; o afro-baiano e o malandro. Longe de serem categorias estanques, elas podem-se sobrepor e serem interpretadas e reproduzidas de diferentes maneiras. Não valerá a pena discorrer-se sobre todas elas, porém será interessante falar em alguns casos pertinentes. O *negro revoltado* vai aparecer, por exemplo, no filme *Besouro* (2009), com direção de João Daniel Tikhomiroff, que trata da vida do lendário capoeirista que batia na polícia e safava-se de situações de conflito transformando-se num inseto e voando. Manuel Henrique Pereira, conhecido como Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro, era famoso pela sua revolta contra os maus-tratos sofridos pelos negros do seu tempo, bem como pela utilização da capoeira como meio de reação à repressão e ao preconceito racial. Contudo, no mesmo filme podem aparecer outras personagens que encarnam um desses estereótipos, é o caso de Mestre Alípio, antigo praticante de capoeira e mestre de Besouro, que no filme encarna uma forma de *preto*

*velho*. Segundo Rodrigues, o papel dos pretos velhos “é manter a tradição oral das tribos através dos contos, lendas e genealogias” (2011: 23).

As questões de gênero, como se verá, são inevitáveis e ligam-se de certa forma ao debate sobre raça. A categoria do *negão*, que envolve a masculinidade e virilidade dos homens negros, também está presente e é representada de uma forma subliminar nos documentários. No momento em que cada vez mais as mulheres ocupam, em quantidade e qualidade, um espaço na capoeira, elas são parcialmente invisíveis ou mesmo subalternas à condição masculina nos filmes analisados.

O *afro-baiano*, bem como o *malandro*, são caricaturas interessantes sempre exploradas no Cine Mandinga. De alguma maneira essas personalidades articulam-se com os sistemas de identificação nacional, na medida em que foram cooptados para representar elementos da identidade nacional. Enquanto o *afro-baiano*, segundo Rodrigues, representa o tipo negro brasileiro que quer ressaltar as suas características africanas, através da vestimenta, penteados e das práticas culturais, desportivas e religiosas que frequenta, o *malandro* é tipo meio negro, meio mestiço e ambíguo.

O estudo realizado por Heise (2012) centra-se nas questões de identidade nacional no período da cinematografia brasileira conhecido como *Retomada*, período do cinema brasileiro que ocorre a partir de 1992 e que não tem propriamente um cunho estético ou linha comum, mas é apresentado por uma grande produção do cinema nacional, comparativamente aos anos anteriores. A autora relaciona vários elementos, entre eles a pertinência das questões de desigualdade raciais, em particular dos negros, com a construção da identidade nacional ou do que se convencionou chamar de brasilidade. Segundo Heise, a nação, no caso dos filmes por mim designados por Cine Mandinga, pode ser cinematografada, imaginada e representada de diferentes maneiras. No que toca à (des)construção da brasilidade, Heise designou cinco categorias de filmes: os celebratórios que, como o nome indica, exaltam a brasilidade; os reformistas, que ao mesmo tempo que reproduzem discursos dominantes introduzem alguns debates de dissonância; os oposicionais, que são filmes que se posicionam em desacordo com os discursos dominantes, e os alternativos, que introduzem novos elementos nos discursos de identidade nacional, a partir de formas

coletivas de identificação baseadas em raça, etnicidade e género. Será valioso enfatizar duas características do cinema do período *Retomada* que estão intimamente ligadas aos filmes analisados. Um dos aspetos concerne à preocupação em representar a nação e aspiração em elevar o cinema feito no Brasil à qualidade e *status* de arte. O segundo aspeto concerne a uma visão comercial e de mercado, que se preocupa em posicionar o cinema brasileiro no mercado internacional de forma a competir, por exemplo, com o cinema norte-americano. Introduziria uma terceira dimensão que consiste na preocupação em ocupar o mercado internacional utilizando-se do ingrediente nacional.

### **3.7. A trilogia do Cine Mandinga**

Neste subcapítulo irei analisar três filmes, todos do tipo documentário e que surgiram no período designado de *Retomada*, já anteriormente caracterizado. Como foi referido, a categoria Cine Mandinga é apenas uma forma de compreender o cinema que trata da cultura afro-brasileira através da capoeira. Regra geral existe um conjunto de elementos em comum nesse tipo de filmes. Um dos aspetos relevantes é o facto da capoeira, nos filmes, servir de mote para caracterizar a cultura afro-descendente, no Brasil, e estar sempre associada a outros elementos da cultura negra, como o samba e as religiões afro-brasileiras. Estes outros elementos aparecem como uma forma de endossar e legitimar a capoeira no campo étnico afro-descendente. Outra característica desses filmes é a tentativa de criar uma certa magia, inerente ao cinema, na forma de apresentar a capoeira, associando-a a outras tradições de períodos remotos e pretéritos onde o negro era escravo. O terceiro aspeto prende-se com o corpo físico do negro, que é explorado de maneira subliminar, associando-se à beleza e ao exotismo da sua alteridade. A mandinga, relacionada na maioria das vezes a malícia, enquanto conceito genérico que guia a prática da capoeira, costuma também ser debatida e exposta nesses filmes, como sendo a forma encontrada pelos negros de ultrapassarem a sua condição de subalternidade, valendo-se das propriedades culturais e / ou espirituais que concernem, supostamente, à sua condição étnica de

negros. Em traços gerais são esses os elementos que permeiam os filmes que designei como Cine Mandinga.

*Mandinga em Manhattan* data de 2006, é da autoria de Lúcio Costa Lima e tem direção de Lázaro Faria, no total de cinquenta e cinco minutos. Em breves contornos, o filme narra a aventura de Mestre João Grande, que hoje reside em Manhattan nos Estados Unidos, e que foi discípulo do Mestre Pastinha, criador da Capoeira Angola. É importante lembrar a forma como se tem narrado a passagem de testemunho do Mestre Pastinha e do seu legado para os seus discípulos. Consta que Vicente Ferreira Pastinha, antes da sua morte, teria dito aos Mestres João Grande e João Pequeno que passaria o comando da Capoeira Angola para eles e caberia aos seus fiéis escudeiros transmiti-la ao mundo. Mestre João Grande chega aos Estados Unidos na década de noventa e, para além de lá instalar a sua academia, recebeu dois importantes reconhecimentos: em 1995, o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Upsala College e, em 2001, o *National Heritage Fellowship* do *National Endowment for the Arts*, que é dos mais prestigiados prémios dados a um praticante de artes tradicionais nos Estados Unidos. No período anterior à sua ida para Manhattan, ele teria parado de jogar e ensinar a capoeira participando apenas em performances de grupos folclóricos.

*Mandinga em Manhattan* inicia-se com Mestre João Grande defumando a sua academia em Nova Iorque e ao fazê-lo utiliza as seguintes palavras:

Seu Ogun é o dono da capoeira. Seu Ogun é o rei da capoeira. Quem comanda a capoeira é seu Ogun. O mandingueiro é aquela pessoa que sabe muitas oração. Antes de ir pra roda de capoeira tem de tomar banho de folha. Incensar o corpo todo. Antes de ir pra capoeira passar três dias sem ir pra cama com mulher. E pemba, fechar o corpo. Esse é que é o mandingueiro. É aí que tá a mandinga. (Depoimento de Mestre João Grande no filme *Mandinga em Manhattan*).

Inicialmente, o filme fará uma tentativa de situar a origem da capoeira, recorrendo para isso a vários especialistas, académicos e capoeiristas renomados. Uma unanimidade entre os entrevistados os fará apontar o nascimento da capoeira no Recôncavo Baiano, região de onde advêm outras práticas populares da cultura afro-baiana. O documentário faz uso de inúmeras imagens antigas, entre elas, as dos filmes antes citados. O negro, como de costume, é exaltado, sobretudo na sua alegria. Mestre

Decânio, ex-aluno de Mestre Bimba entrevistado no filme, sobre isso dirá: “Se tem uma coisa que caracteriza a cultura africana é a alegria. Tudo é festa, até o trabalho é festa”. (Depoimento de Mestre Decânio no filme *Mandinga em Manhattan*)

Como foi dito anteriormente, o filme que considero inaugural do Cine Mandinga, *Dança de Guerra*, iria ditar grande parte do que se diz sobre a herança do negro na capoeira, algumas vezes relevando a sua tenacidade e capacidade de resignação, noutras a sua alegria.

Em quase todo o filme, a fala dos especialistas é quase sempre importante para situar algo que se quer deixar claro. Se, por um lado, o filme deseja clarificar aspetos da herança africana da capoeira, por outro tentará associá-la a outros contributos advindos do processo global pelo qual está a passar. Sobre as origens da capoeira, bem como do seu alargamento no mundo, o antropólogo americano Gregory Downey dirá:

A capoeira é brasileira ou africana? Dizer que a capoeira é africana, brasileira? Também tem um pouco do português e hoje em dia tem um pouco do americano, tem um pouco do japonês, quem sabe? Mas a capoeira é tão forte que pode comer todas essas influências e continuar sendo a mesma capoeira. (Depoimento de Gregory Downey no filme *Mandinga em Manhattan*).

É interessante observar como algumas ideias preconcebidas se impregnam no saber geral dos indivíduos e certos mitos ganham força e credibilidade. Questionei em partes anteriores desse trabalho sobre o poder de persuasão de certos mitos da invenção do Brasil, como as figuras arquetípicas de Macunaíma ou Zé Pilintra. Macunaíma surge da literatura resultante do Movimento Modernista e antropofágico na década de vinte e que postula a cultura brasileira como um resultado gastronómico da degustação de outras culturas, nomeadamente do negro, do índio e do europeu. Veja como o mesmo se aplica à capoeira, cuja força é associada a uma ideia essencial de que pode aglutinar outros saberes sem mudar o seu cerne. Por outras palavras, a sua “essência” residiria precisamente na capacidade de mobilizar conhecimentos de diferentes culturas, não deixando de ser o que é suposto ser. Essa maleabilidade antropofágica da capoeira seria a dialética da sua própria essência: a mandinga.

O legado de Mestre Bimba, e principalmente de Mestre Pastinha, é nitidamente ressaltado no filme, sobressaindo a ideia de que o Mestre criou uma escola e de que

ele era um artista de múltiplos saberes, um filósofo, um poeta, um pintor e um capoeirista. A ideia de uma linhagem, familiar e que de tão próxima é quase consanguínea, está muito presente na capoeira. Essa perspectiva irá legitimar formas de fazer, pensar e desenvolver esta forma de arte afro-descendente.

O documentário irá introduzir ainda um debate sobre a saída da capoeira para fora do Brasil, em que se inclui o depoimento da professora Emília Biancardi, criadora do grupo folclórico *Viva Bahia*, do então Secretário da Cultura da Bahia Paulo Gaudenzi e do poeta Ildázio Tavares, que sobre o assunto introduz o seguinte aspeto: “Todo produto cultural que é muito bom e muito forte um dia ele sai, como o esparguete saiu da Itália, como o vinho saiu da França, entendeu? Tem de sair um dia, devido à sua força cultural e poder de sedução.” (Depoimento de Ildázio Tavares no filme *Mandinga em Manhattan*)

Era de se esperar algo diferente vindo de um poeta, possivelmente uma visão romântica e idílica sobre a capoeira. No entanto, é ele quem introduz uma das dimensões mais importantes do processo de transnacionalização da capoeira, a sua mercadorização enquanto produto cultural, cujo ingrediente principal será a mandinga. Dois aspetos chamam à atenção na fala do poeta: a “*força cultural*” e o “*poder de sedução*”. Ambos possuem uma relação forte e intrínseca com a cultura afro-baiana e do exotismo que dela advém ou que se fabricou. Esse exotismo ou “poder de sedução”, como se disse no capítulo referente à história da capoeira, foi fruto da fabricação de intelectuais, artistas, escritores, músicos e outros artistas que de alguma forma produziram e reproduziram um certo imaginário da cultura afro-baiana.

O comércio internacional da capoeira abrange vários aspetos. Numa das passagens do filme, Mestre Valmir exhibe um conjunto de instrumentos musicais levados por ele nas viagens internacionais a fim de serem comercializados entre os praticantes. O filme introduz também o tema da capoeira no cinema, com capoeiristas residentes na América que têm trabalhado diretamente em filmes como coreógrafos de filmes de ação e combate em Hollywood. A capoeira é vendida como produto brasileiro e enfatiza-se o facto de a capoeira ser ensinada na língua portuguesa e impulsionadora dessa forma linguística. O filme documenta ainda a peregrinação de

capoeiristas estrangeiros a Salvador, considerada por alguns a “Meca da Capoeira”. Destaca-se o facto da economia local ser reforçada pelo fenómeno do turismo gerado pela capoeira em Salvador. A presença feminina no documentário é discreta e resume-se a alguns depoimentos de mulheres sobre a capoeira, mas que nunca enfatizam a condição feminina, os seus problemas e dificuldades, bem como o papel que exerceram no processo de transnacionalização da capoeira.

*Mestre Bimba: a capoeira iluminada* é um documentário produzido em 2005, dirigido por Luiz Fernando Goulart e que foi baseado no livro de Muniz Sodré, *Mestre Bimba, corpo de mandinga* (2002). O documentário surge num momento especial da capoeira no Brasil. Nesse mesmo ano, os Mestres Bimba e Pastinha são agraciados, *post mortem*, com a Ordem do Mérito Cultural Brasileiro e estaria em andamento o estudo que levaria ao reconhecimento da capoeira, no Brasil, como Património Cultural e Imaterial do Povo Brasileiro. O filme foi um sucesso entre os praticantes e leigos, dado o número de cópias piratas que dele se fizeram e de sítios na internet disponibilizando o seu *download* gratuito. Recordo que, no ano do seu lançamento, a exibição do filme encheu dois auditórios em Portugal, um no Porto e outro em Lisboa, promovidos pelo Portal Capoeira, página de referência da capoeira. O editor do Portal, Luciano Milani, referiu que teria sido o lançamento do filme o responsável pelo impulsionar do sítio, que conta com milhares de visitas diárias do mundo inteiro. Na ocasião, o documentário foi lançado com a presença do seu diretor e constou de um debate sobre o filme com os mestres representantes da capoeira de Portugal. Recordo a emoção dos praticantes ao verem, pela primeira vez, as imagens e o entusiasmo da roda que ocorreu no fim do debate. Foi uma das poucas ocasiões onde os grupos e os seus líderes se reuniram para debater e jogar, juntos, a capoeira. O filme também foi exibido no Brasil e noutras partes do mundo no mesmo formato.

O documentário inicia-se com a declaração “Brasil, paz no mundo” de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, num discurso proferido em Genebra, na ONU, em que fala da capoeira. No filme, cenas de *Dança de Guerra* são recuperadas e alguns dos entrevistados em *Mandinga em Manhattan* reaparecem para dar o seu depoimento. Para além de aficionados, ex-alunos de Mestre Bimba, mestres e outros capoeiristas, alguns dos entrevistados são figuras de renome das Ciências Sociais no Brasil, como os

historiadores Carlos Eugênio e Cid Teixeira, o pesquisador Fred Abreu, entre outros. Sobre a personalidade de Mestre Bimba, Carlos Eugênio dirá as seguintes palavras: “Ele tinha uma inteligência viva, muito superior à maioria, e uma visão de longo prazo que poucos tinham. (...) Bimba faz parte de uma geração que mudou a cultura negra nas Américas.” (Depoimento de Carlos Eugênio no filme *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*).

Mestre Bimba é retratado como um educador e um visionário que antecipou o crescimento mundial da capoeira, ideia que foi considerada absurda por muitos dos seus alunos. Tal como em *Mandinga em Manhattan*, a capoeira é mostrada como unificadora de culturas e mostra como muitos não brasileiros adotaram-na como estilo de vida, tendo como ponto de partida a aprendizagem da língua portuguesa. Muitos atribuem os avanços realizados na capoeira à sua visão a longo prazo e à sua capacidade de alargar os horizontes da arte marcial afro-brasileira. Direta ou indiretamente sugere-se no filme que a introdução de danças de matriz afro nas performances de capoeira, a saída dos grupos folclóricos para outras partes do Brasil e do mundo, a busca por novos nichos de mercado nos praticantes e a ênfase nas práticas de caridade social devem-se ao trabalho desenvolvido por Bimba. Mestre Camisa, um dos seus discípulos mais destacados na atualidade, enfatiza esse legado educativo e social, que diz também ter herdado de Mestre Bimba. “A capoeira era pra todos, ele não discriminava ninguém. Os alunos carentes, no nordeste de Amaralina não pagavam, treinavam de graça. Ele sempre ajudou, tinha como filho, vivia na casa dele, educava”. (Depoimento de Mestre Camisa no filme *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*)

A peregrinação para a Bahia e para o Brasil por capoeiristas não brasileiros é mostrada como uma das consequências dessa expansão, já antecipada por Bimba. Numa das passagens do filme, uma jovem europeia, cuja nacionalidade não está identificada, diz mesmo que na capoeira não há racismo. Ressalta-se também, mais uma vez, que a capoeira é uma das maiores divulgadoras da língua portuguesa, mérito dos capoeiristas brasileiros imigrantes e essa poderá ser uma das razões do seu “poder de sedução”.



A figura do mestre é também apresentada como fazendo parte de um movimento cultural negro mais amplo de líderes afro-descendentes que criaram o samba, o jazz, enfim a cultura negra afro-americana. Apesar da polémica envolta da introdução do ensino da capoeira no público branco universitário, Bimba é apresentado como representante da cultura negra da diáspora, íntimo das práticas culturais afro-brasileiras, como o candomblé, onde tinha o cargo de ogã<sup>28</sup>. O mestre aparece no documentário como uma figura patriarcal, em que os seus alunos eram seus filhos e parte de uma grande família, com pai negro. Percebe-se que o grupo criado por Bimba era predominantemente de homens e, nos seus depoimentos, os alunos enfatizam a prática da capoeira à virilidade masculina. “Bimba fez a passagem da capoeira como jogo de matar, para a capoeira como exercício de virilidade. (...) A fase da capoeira que eu conheci era essa. O sujeito entrava na capoeira para aprender a brigar.” (Depoimento de Muniz Sodré no filme *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*)

A parte final do documentário apresenta a vida íntima do mestre com as suas várias mulheres. Mães, filhas, amantes são exibidas no documentário como coadjuvantes da vida do mestre, servindo de apoio nos seus *shows* e no decorrer da sua vida como suporte na aventura da criação da Capoeira Regional. Numa das cenas finais, algumas mulheres do mestre, vinte e uma, segundo a contabilidade do filme, sentam-se para dar a saber detalhes do seu relacionamento com Bimba e destacar os seus dotes masculinos de amante fogo, bem como do seu zelo pelos aspetos materiais da manutenção financeira de várias mulheres. A esse respeito, o documentário tenta retratar o comportamento poligâmico do mestre como sendo um resquício da sua herança cultural africana, a qual em vários domínios era evidente.

*Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem* é um documentário de 2005 dirigido por Rose La Creta. Nele narra-se a biografia de Demerval Lopes Lacerda, o Mestre Leopoldina, nascido no Rio de Janeiro em 1933 e um dos mais importantes mestres, já falecidos, da capoeira carioca.

De terno de linho branco, chapéu panamá, eis que surge Mestre Leopoldina, ao som da cuíca a caminhar nas ruas da Lapa, antigo bairro dos boémios e malandros

---

<sup>28</sup> Cargo religioso normalmente associado ao toque dos toques dos tambores e condução do ritual.

cariocas. Conta o mestre que a sua infância não foi nada fácil. Não conheceu a sua mãe, que faleceu muito cedo, morou na rua, foi vendedor de bombons e vendedor de jornal. Segundo as suas próprias palavras, foi iniciado na capoeira por Quinzinho um capoeirista do Rio que, segundo se diz, teria sido remanescente das antigas maltas de capoeira. Boa parte do documentário evidencia a sua relação com o grupo Senzala, do qual foi indiretamente padrinho, não tendo criado grupo ou escola de capoeira. O mesmo foi mestre de Nestor Capoeira, eminente capoeirista conhecido pelos seus livros e por ser um dos pioneiros a ensinar a capoeira fora do Brasil. Apesar de ser exaltado como “o último malandro” ou o herdeiro da herança carioca das maltas de capoeira, nada consta na biografia exposta no documentário da sua passagem como aluno do Mestre Arthur Emídio, capoeirista baiano que introduziu a capoeira da Bahia - leia-se de Bimba e Pastinha - no Rio de Janeiro. Apesar de ter feito uma parte significativa da sua aprendizagem com Arthur Emídio, é o legado de Quinzinho, malandro da favela carioca, a quem se dá relevo.

Na biografia apresentada do mestre mostram-se algumas cenas da sua passagem pelo Senegal, onde realizou uma visita relacionada com a divulgação da capoeira. Na cena pode também ver-se os portos onde os negros embarcavam como escravos e do porto senegalês o mestre reaparece nas docas do Rio de Janeiro, onde trabalhou e reformou-se como estivador. O cais do porto, local de trabalho do mestre, é descrito no documentário como uma área de ocupação negra, como das maltas de capoeira, bem como um local de trocas culturais das mais diversas. A urbe carioca do século XIX, bem como as contendidas da capoeiragem do Rio, são chamadas a transitar na memória do documentário, argumentando-se que ela estaria na figura do Mestre Leopoldina, sendo reavivada. As ligações do mestre à cultura negra afro-brasileira são retratadas de várias formas. No seu encontro com Xangô da Mangueira, compositor e sambista carioca da velha guarda, o mestre revive as suas saídas na escola de Samba Mangueira e canta um dos sambas da escola que retrata a capoeira. Numa das passagens do documentário Leopoldina aparece na gira de Umbanda com Zé Pilintra e outras entidades do povo da rua<sup>29</sup>. “Eu sentei e comecei a debulhar a minha vida, desde garoto. Os abismos que eu andava e alguém me tirava. Então eu disse assim,

---

<sup>29</sup> Trata-se de entidades associadas às giras de esquerda e aos Exús.

deve ser esse guia. Até que um dia ele (Zé Pilintra) chegou pra mim e disse assim: olha, onde você tá eu tou”. (Depoimento de Mestre Leopoldina no *filme Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem*)

Zé Pilintra, então, abraça o mestre e os dois, ao som do atabaques, fazem um jogo de capoeira. Na verdade, as duas figuras se confundem, pois o mestre veste-se à maneira do seu arquétipo e suposto guia, sempre alinhado em fato de linho e roupas a rigor.

Ele entra num processo em que o eixo dele de criação é representado simbolicamente: um mestre Leopoldina na consciência e um Zé Pilintra no inconsciente. O malandro tem um leque que vai da criatividade até um landro que cria um malefício destrutivo. Então todo arquétipo, toda figura arquetípica é bipolar e é importante ver esse leque do malandro. (Depoimento de Walter Boechat, analista junguiano, no *filme Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem*)

Mas uma vez deparamos com a força arquetípica de figuras criadas no âmbito da cultura afro-brasileira. Obviamente essa força simbólica é a meu ver subliminar, porém atua, tal como o próprio arquétipo, ao nível inconsciente coletivo, em particular da comunidade de praticantes, onde ser malandro e astuto é antes de tudo uma virtude. Destaco o papel das crenças e mitos criados na capoeira como forma de invenção de um *ethos* alimentado nas várias dimensões da capoeira. “Depois que eu entrei no mundo da capoeira. Então, através de leituras, eu fiquei sabendo que Zé Pilintra é o patrono da capoeira.” (Depoimento do Mestre Leopoldina no *filme Mestre Leopoldina: a fina flor da malandragem*)

Entretanto, estes arquétipos não ficam imunes a reconstruções e apropriações criativas alinhadas com outros símbolos de ordem global. As paramentas habituais do Mestre Leopoldina lembram sempre a figura clássica do malandro, no caso o arquétipo de Zé Pilintra, com os seus ternos variados e chapéu. No documentário, o mestre revela alguns dos segredos do estilo por ele criado e leva o espetador a uma antiga confeção, das mais antigas do Rio de Janeiro, onde habitualmente manda confeccionar os seus chapéus. Lá, o mestre instrui o alfaiate num processo metódico de corte da aba do chapéu para que se parecesse com o modelo de Nat king Cole, cantor negro norte-americano que veio em visita ao Rio de Janeiro em 1959. O mestre, encantado com aquele estilo negro norte-americano, adotou-o na sua vestimenta habitual. É

interessante perceber que esses recortes de estilo visam alinhar símbolos de negritude locais e globais e criar personagens que, na capoeira, atuam como o jogador, com a sua magia, mandingas e encantos.

Uma parte do filme é dedicada a mostrar a atuação internacional do mestre com a capoeira, tendo praticamente visitado todos os continentes, com especial incidência na Europa e nos encontros europeus mais antigos e de maior destaque. A sua presença faz-se notar sobretudo com o estilo da indumentária que criou para si mesmo, na sua maneira performática, criativa e teatral de tomar parte na roda e no seu jogo maneiro, malandro e jocoso. Também neste documentário é enfatizada a vida íntima do mestre e a sua relação com as mulheres. Na parede da sua casa o próprio exibe as fotografias de amantes, ex-companheiras com quem teve filhos ou manteve relações eventuais, algumas vezes em simultâneo. Mais uma vez as mulheres aparecem como coadjuvantes, filhas, esposas, netas, ex-companheiras e amantes.

Há uma parte peculiar do documentário que me chamou a atenção em particular: aquando do aniversário do mestre, muitos familiares e capoeiristas juntam-se para comemorá-lo, todavia Leopoldina aparece sem as roupas habituais, despido dos paramentos que constroem a sua personagem. Mostra-se triste, descontente com a solidão e chora ao cortar do bolo. Sua casa é humilde, um dos seus filhos morreu assassinado pelo tráfico e ele queixa-se de que só alguns dos amigos que estão ali representam verdadeiramente os que o apoiam na fase avançada da vida.

Em linhas gerais, foi possível conceber um conjunto de observações alargadas sobre os filmes analisados que me levaram a pensar em quatro pontos, tendo em conta as questões de género, raça e identidade nacional.

#### 1. A mulher tem lugar subalterno nos filmes sobre a capoeira

No que toca às questões de género tratadas nos filmes verificou-se que a mulher quase não possui lugar nas narrativas. Para além de inexistirem filmes que tratam a mulher na capoeira, os que existem subalternizam a sua condição ao lugar de esposa, filha, aluna, ou, nos casos em questão, como amantes. Essa construção de masculinidade, virilidade e poder gerador da poligamia é justificada pela condição racial do ser negro e da sua suposta herança cultural, em que semelhante possibilidade

estaria acessível. Na verdade, creio que os filmes não escondem a realidade biográfica dos protagonistas que buscaram retratar, um lugar onde a cultura negra é, de facto, excludente do papel e da importância da mulher.

## 2. A mandinga como capital simbólico para consumo associado a negritude

A mandinga é vendida como um atributo especial, mágico, porém acessível a todas as camadas sociais e grupos étnicos através da aprendizagem da capoeira. Note-se nos filmes sobre os Mestres Bimba, João Grande e Leopoldina que todos eles são exemplos de negros pobres, capoeiristas que venceram na vida através da capoeira, alcançando distinção social, utilizando os elementos intrínsecos da cultura negra afro-brasileira. A condição de subalternidade desses homens pode ser facilmente identificada em qualquer país, independentemente do aspeto étnico, ocorre que europeus brancos, pobres ou de classe média identificam-se com histórias de vida que, em primeira instância, muito pouco se ligam às suas. O acesso à etnicidade negra, afro-brasileira, é um elemento que se liga facilmente à capoeira e, ao praticá-la, qualquer indivíduo pode aceder a essa condição imaginária de pertença. Ser mandingueiro é uma virtude, um bónus, possuir uma ferramenta, um extra, um suplemento que serve de distinção e destaque social. Um capital cultural e simbólico muito útil.

## 3. Venda e consumo de níveis variados de negritude

Os três documentários têm em comum o facto de tratarem de personagens importantes da capoeira, porém distintos nos segmentos da luta afro-brasileira. Distinguem-se ainda por um certo viés ou tipo peculiar da cultura negra no Brasil, bem como pela origem em espaços geográficos emblemáticos da cultura afro-descendente no território brasileiro. Enquanto Mestre Bimba representa a Capoeira Regional, João Grande representa a Capoeira Angola e Leopoldina o meio-termo entre as duas. Enquanto João Grande e Bimba representam as raízes da capoeira baiana e uma forma de negritude supostamente mais “pura”, Leopoldina representa a capoeira carioca das maltas, dos crioulos, cujo modelo não vingou no Brasil. Enquanto Leopoldina é retratado como o malandro carioca, estilo Zé Pilintra, associado ao sincretismo da Umbanda, João Grande e Bimba representam práticas mais “puras” como o candomblé. Ser negro, no caso dos três personagens, significava manter com a cultura “*kit*” afro-brasileira uma relação de proximidade em que se destaca a trilogia: samba,

capoeira e religiões afro. Contudo, é preciso deixar claro que a condição efetiva do negro no Brasil pouco ou nada é debatida. Mestre Bimba, embora tenha ensinado muitas figuras importantes da cultura e política brasileira na atualidade, viveu e morreu com poucos recursos, o mesmo tendo ocorrido com Mestre Leopoldina, que até ao fim da vida residiu na favela Cidade de Deus, a mesma que protagonizou o filme do mesmo nome, não tendo alcançado melhorias na sua condição de vida. João Grande, o único ainda em vida, reside nos Estados Unidos e terá sido aí que obteve meios para subsistir e continuar a capoeira. Portanto, a ideia do sucesso do negro através da mandinga continua falsa. A maioria dos capoeiristas negros nunca irá alcançar o estrelato dos respetivos mestres, tão pouco, através da capoeira, as condições necessárias para a eliminação do preconceito racial do qual são vítimas.

#### 4. A capoeira como produto cultural do Brasil

Embora a negritude e um certo grau de africanidade apareçam como tópicos subliminares dos documentários, todos retratam a capoeira como brasileira e parte importante da identidade nacional. Em nenhum momento este aspeto é contestado e debatido, pelo contrário, é assumido como facto. A capoeira é um produto cultural, vendável, exportável e de fácil consumo associado ao Brasil e ao seu falso modelo racial democrático. Os protagonistas dos documentários aparecem como os verdadeiros guardiões da mandinga da diáspora africana no novo mundo. Contudo, a mandinga, que está representada nos documentários, é uma mandinga crioula, abasileirada, cujo rótulo de brasilidade aplicar-se-ia a ela tal qual as chinelas havaianas.

### 3.8. Conclusão

Falar sobre a mandinga na capoeira é tratar das relações subliminares entre o sagrado e o profano, mesmo que para alguns aparentemente inexistam. Relações que, como se poderá ver, são bem mais promíscuas, inquietantes e próximas do que se poderia pensar. Trata-se também de uma dimensão simbólica do processo de transnacionalização da capoeira que é necessário resgatar e clarificar. A mandinga, claro está, é aqui uma metáfora para falar de algo mais complexo: a capoeira enquanto

fenómeno global. Particularmente, não importará muito o facto de não ser possível defini-la com precisão, o que é valioso é a força da sua existência imaginária como mito e a sua ambiguidade latente de algo que é e não é. Também é importante observar os processos pelos quais ela passou até adquirir, na capoeira, o estatuto e as representações que hoje possui.

A primeira pista que me parece relevante seguir é a das representações da mandinga entre os praticantes e como essas representações foram ganhando novas locuções gramaticais, de forma a ajustar-se aos tempos globais. Alguns aspetos chamam a atenção nas bolsas de mandinga:

1. A circulação dos negros no eixo do atlântico lusófono, fazendo uso, produção e venda das bolsas e das suas propriedades.
2. O processo sincrético que incidiu nessa circulação, somando saberes, crenças e sobretudo poderes.
3. A constituição das bolsas de mandinga como objeto de comércio intenso e fazerem parte de uma cadeia produtiva, embora informal, porém de cariz social, espiritual, mágico e religioso.
4. O processo de construção das bolsas como objeto mantido próximo do corpo do indivíduo de que necessita de proteção.
5. O contexto das bolsas como objeto que incorpora estratégias de poder social da população negra.
6. A bolsa como mediadora de relações sociais entre grupos distintos de escravos e libertos, como de servos e senhores.

Para que as propriedades mágicas pudessem surtir efeito era preciso que o referido amuleto estivesse bem próximo do corpo do indivíduo e só nesse contacto sensorial com o corpo físico do indivíduo assumir-se-iam os poderes da mandinga. Não se pode escapar ao detalhe de que a mandinga, ou melhor a sua força, está materializada por um objeto, a bolsa, e que é possível construí-la, juntando elementos e realizando procedimentos que vão conferir ao objeto o poder que é suposto possuir.

Entretanto, devo destacar a importância do corpo do indivíduo como elemento orgânico de contacto com a bolsa, sem a qual ela não fará efeito algum. Chamo ainda a atenção para o percurso das bolsas de mandinga. Tendo sido uma prática de uso corrente entre os negros Mandingos islamizados, difundiu-se pelos grupos bantos e outros africanos e, durante a escravidão, para outras partes do mundo, sofrendo mutações no seu conteúdo, confeção e valor de uso, bem como agregando elementos culturais e representações das mais diversas.

Ademais, acrescento que, a meu ver, o poder efetivo da bolsa não residia nas suas capacidades mágicas efetivas de proteger os indivíduos que a portavam, mas sim no crédito dado a esta força de proteção e que ela poderia ser produzida por um grupo social subalterno e marginalizado. Discordo de Sanci-Roca (2007) ao pensar que um simples objeto colado ao corpo não poderia representar contrapoderes dos negros. Se as leis produzidas pelo estado colonial subalternizavam os negros, bem como as formas de representações e práticas das sociedades brancas, só lhes restava criar forças auxiliares de proteção que lhes eram familiares e naturais, as bolsas. O crédito dado ao poder das bolsas pelos não negros poderia por certo fazer aumentar a crença no primitivismo dos povos escravizados, contudo causava-lhes temor em relação às possíveis investidas espirituais dos negros mandingueiros e dos seus feitiços. Portanto falamos do poder social e político das bolsas de mandinga, a partir da crença nas suas propriedades mágicas e espirituais.

Existe um raciocínio por detrás da confeção da bolsa de mandinga, a que peço especial atenção do leitor, que se aplica a toda conceção da mandinga na tese, a ideia de que as bolsas de mandinga incidiam sobre um processo de domesticação do mundo material e espiritual (Granjo 2007). Domesticar o sagrado equivale a pensarmos que o mandingueiro produtor da bolsa seria capaz de controlar as forças extramateriais, fazendo-as agir em favor da proteção do seu portador. Trata-se de fazer crer aos portadores das bolsas que a performance do mandingueiro e do seu respetivo produto é válida na condução social das suas vidas diárias. Ou seja, se um certo indivíduo for acuado por um ataque com uma faca, esta não o atingirá, se for vítima de inveja, esta não o importunará. Se é possível darmos crédito ao poder ideológico hegemónico das forças dominantes frente aos dominados, temos de admitir que os dominantes



também dariam aos dominados o crédito na capacidade de manipular as forças do sagrado e, por conseguinte, da vida social. Se os subalternos podem ser castigados fisicamente pelas forças dominantes, estes, por sua vez, podiam ser castigados ou protegidos pela capacidade manipuladora das forças espirituais por parte dos dominados. Verifique que as forças de resistência e reação à dominação não são feitas a partir de um ataque velado ao poder, mas sim pelo reforço da imagem produzida pelos dominantes sobre os subalternos, a de que são primitivos, feiticeiros e manipuladores da magia, como tal havendo que ter cuidado com eles.

A compreensão das bolsas levou-me a pensá-las como mediadoras de relações sociais, muitas vezes tensas, e como instrumentos de poder dos negros. Num momento em que as formas de ação dos negros contra uma sociedade branca que os subalternizava eram limitadas, as bolsas representavam uma ameaça. A mesma magia que protegia podia significar a bruxaria que debilitava e causava males. Temos de raciocinar que uma ação espiritual, classificada como bruxaria e cometida contra outrem, pode ser simbolicamente considerada tão perversa e dolorosa como uma ação direta que cause danos à integridade física. Trata-se de uma arma silenciosa. Retorno a Scott (2013) para reforçar que as bolsas de mandinga, tal como a mandinga na atualidade, são discursos públicos que ocultam discursos ocultos, formas exteriores de ação subversiva. É interessante pensar na possibilidade de que a mandinga, na versão das bolsas ou na forma que hoje encontramos na capoeira, seja uma forma de cooptar a sociedade não-negra, bem como de atrair os grupos subalternos que gravitam à margem da sociedade, resultantes dos duros processos de subalternização protagonizados pelo capitalismo global.

Convido o leitor a seguir o seguinte raciocínio. A bolsa é um objeto que, por sua vez, contém outros objetos previamente selecionados. Os objetos, conteúdos do amuleto, foram selecionados pelas suas capacidades de potencializar o feitiço da bolsa e colhidos à revelia da imaginação do mandingueiro durante o seu percurso e segundo a sua perceção pessoal do que seria potenciador ou não do poder das mesmas. Todos os objetos eram, então, costurados em conjunto e seguia-se, tal como foi demonstrado, um possível ritual de potencialização que elevaria ainda mais o seu poder e só aí poderia ser comercializada. O processo de passagem dos atributos da

mandinga, da bolsa para o corpo, poderá ter seguido certamente esse mesmo trâmite. Tem de considerar-se que a mandinga do capoeirista só se adquire, segundo as representações dos próprios capoeiristas, com o tempo e nesse tempo o praticante, por sua participação nas rodas, pelos treinos que faz, pelos inúmeros jogos e situações liminares que enfrenta, seleciona elementos que vão constituir o seu corpo social, as suas atitudes e comportamentos, bem como o seu corpo físico, trejeitos, maneira de andar, vestir, gingar, que vão formando a bolsa, o invólucro físico mas também espiritual, que é o seu corpo social e simbólico e que dá suporte à mandinga. Como compreender estes fenómenos no campo da teoria antropológica?

Convém esclarecer que está-se a tratar de símbolos e signos da mandinga e dos seus significados que, eventualmente, podem ter um carácter material, como as bolsas de mandinga, ou imaterial, como a mandinga sinónimo de astúcia e malícia do capoeirista. Mas o que são símbolos e signos e como enquadrá-los na mandinga?

Wagner (1981) clarifica que as culturas são inventadas e produto da ação e criatividade dos atores sociais que agem sobre o seu mundo simbólico e o entorno. Cabe explicar que, embora a mandinga tenha sido reinventada para resignificar a mesma coisa, houve um sentido que se manteve, a de que se tratava de um feitiço, magia, encantamento ou feitiçaria. Segundo Sanci-Roca (2007), os Mandingos eram conhecidos como bruxos e feiticeiros e as suas bolsas de mandingas como objetos de fetiche. Esta compreensão chega ainda à mandinga no jogo da capoeira, como um feitiço ou magia que um jogador possui para desenlaçar-se de situações inusitadas na roda de capoeira, bem como na vida.

Para Barthes (1987) um signo é a junção de um significante e do seu significado. Assim sendo, a bolsa de mandinga no todo é um signo que contém um significado de possuir a mandinga ou feitiço que protege a quem a transporta. O significante é a bolsa e o significado a mandinga, ambos formam o signo, a bolsa de mandinga. A bolsa, por sua vez, contém símbolos - versos do Corão, imagens, outros objetos - que são adicionados para potencializar o significado do objeto. Não é a bolsa em si que possui a magia, mas é o homem que dá significado à bolsa através da junção de símbolos e procedimentos que conferem significado. Quando as qualidades da bolsa,

ou seja, os seus significados passam para o corpo do capoeirista, ele torna-se o mandingueiro, astuto e “feiticeiro”. A atribuição desses significados é feita através de procedimentos de aquisição da mandinga que, enquanto na bolsa pode passar por adicionar símbolos potenciadores da magia, na capoeira passará pelo processo de aprendizagem de ser capoeira.

Nos filmes sobre a capoeira, a mandinga apresenta-se sob a forma de metáforas, ou seja, símbolos, cuja leitura aludem ao ser mandingueiro como um todo. Assim, na cena em que o Mestre João Grande recebe o título de Doutor *Honoris Causa*, em Nova Iorque, está a simbolizar a mandinga, assim como quando Mestre Leopoldina exibe no seu passaporte os carimbos por onde passou ensinando a capoeira, está a mostrar a mandinga do capoeira pelo mundo e da sua capacidade de tornar a capoeira um fenómeno mundial. São factos diferenciados mas que revelam a magia da capoeira, através da mandinga, e de como homens simples, negros ganharam o mundo ensinando uma arte vinda dos seus ancestrais. Neste trajeto, é importante destacar dois processos de ressignificação da mandinga: objetificação e personalização.

Wagner (1981) dirá que por objetificação compreende como sendo as trocas de significados e associações de um contexto para outro, em que no caso se criam signos, processo pelo qual a adição de significados a uma simples bolsa tornou-a uma bolsa de mandinga. Por personalização Sanci-Roca (2007) entende como sendo um processo de individualização da mandinga, ao conferir poder e feitiço a um indivíduo que transporta a bolsa ou, no caso em questão, em que a bolsa é o próprio corpo do indivíduo. Sanci-Roca (2007) irá utilizar o conceito de fetiche para designar a adoração a qualidades religiosas ou místicas de objetos inanimados, caso da bolsa de mandinga. Esse mesmo conceito, na compreensão marxista, poderá designar um objeto de consumo fruto de desejos e gostos pessoais de um indivíduo. A mandinga, na sua versão da bolsa, bem como dos símbolos vendidos pelo cinema, pode atender a estes dois aspetos, pois em ambos os casos se tratavam de uma forma de feitiço ou magia, bem como um de objeto de consumo, material no caso da bolsa, imaterial no caso da mandinga, como astúcia ou malícia que se aprende na capoeira.

Nesta fase caberá problematizar duas últimas questões:

1. Como a mandinga se tornou um neo-mito e uma nova narrativa da condição atual da capoeira e que função possui esse novo mito.
2. De que forma a mandinga na capoeira foi construída no campo simbólico e quais as semânticas adquiridas nesse processo.

Para que o raciocínio seja coerente, tomo de empréstimo a elaboração feita por Assunção e Vieira (1998) de que o mito tem a função de, entre outras coisas, “manter integrada a comunidade em torno dos seus valores considerados fundamentais” (Assunção e Vieira 1998: 81). Seguindo esse raciocínio, a reinvenção da mandinga na contemporaneidade acompanha essa necessidade, uma vez que, no seu processo de globalização, precisava de criar laços com as suas narrativas de origem que a resguardassem de mudanças abruptas a que estaria sujeita ocasionalmente nesse trâmite. Assim sendo, a mandinga como um mito, liga um jogador de capoeira da Estónia, da Rússia, da Espanha ou de qualquer outra parte a seres mitológicos como Zumbi dos Palmares, a Besouro Mangangá e outros personagens. Estes seres mitológicos, lembrados nas canções nas rodas de capoeira, carregam significados intrínsecos de um passado mítico da capoeira, em que os seus fundadores lutavam pela liberdade num universo social escravocrata e opressor. Besouro, assim como Zumbi, são negros, heróis e sobre eles contam-se histórias de contendas e batalhas, travadas com o uso da mandinga, que fazia com que o negro Manuel Henrique Pereira se transformasse num inseto e fugisse dos seus principais algozes, as forças repressivas policiais.

Recordo que é frequente ouvir os capoeiristas se referirem à capoeira a partir de princípios libertários, como na frase corrente que diz: “a capoeira é liberdade”. A frase, que é corriqueira no jargão dos praticantes, pode querer significar que o espaço do ritual da capoeira é livre para construção e atuação como expressão do capoeirista. Por sua vez, enquanto ser humano, ele ou ela é um ser livre para construir a sua identidade e estilo de vida, bem como para se desamarrar das garras do sistema opressor. Descortina-se uma outra função do mito, a de reprodução social de certas condições, cosmogonias e moralidades que se julgam elementares e essenciais das práticas culturais, nesse caso da capoeira.

Devo destacar o contributo dos jovens Cientistas Sociais, tais como Varela (2013), Brito (2012), Guizardi (2011) na invenção da mandinga, reforçando de certa forma o seu significado enquanto mito. A partir da aceitação de uma construção ontológica e uma da relação do ser humano com o seu mundo sensorial mais subjetivo, estes autores tornaram possível visualizar um novo encantamento do mundo com a mandinga, mesmo que seja no espaço de uma roda de capoeira. Por outro lado, temo que essa visão vá obscurecer demasiado uma economia política da mandinga enquanto objeto de poder e de comércio, cuja rentabilidade para os guardiões desse maná percorre uma linha longitudinal passando de um capital simbólico, social e principalmente económico.

Advogo ainda que no processo de transnacionalização da capoeira era preciso reinventar os mitos, nesse caso a mandinga, como atributo social e simbólico do capoeirista, tornando-se na contemporaneidade global quase a sua essência. Entretanto, esse mito também surge como uma quarta narrativa de origem a que se soma as já descritas por Assunção (2005). Se por um lado a sua origem estava associada ao Brasil, a África, ou à cultura crioula afro-brasileira, para que ele fosse melhor aceite entre os seus consumidores globais, era preciso reinventar narrações de origem que podem posicionar a capoeira como nativas ou nativizáveis em qualquer parte do mundo. Isso faz com que, no depoimento do jovem polaco anteriormente referido, ele possa dizer que, embora a mandinga seja ainda difícil de perceber para eles, ela é, ainda assim, possível de se compreender no âmbito da sua cultura. O mesmo dirá o jovem angolano que associou a mandinga à sua origem nacional. Esta nova narrativa, que chamaria de globalizante, é, de alguma forma, ambígua, uma vez que situa a capoeira na sua origem afro-descendente, porém projeta-a como sendo assimilável a qualquer indivíduo em qualquer parte do mundo. Ou seja, qualquer um pode ser mandingueiro. Essa nova narrativa permite, mesmo que só em discurso, agregar novos prefixos à origem da capoeira. Assim, em Portugal, como se verá no próximo capítulo, ela situar-se-á como luso-afro-brasileira, entre outras possibilidades em qualquer outro país. Neste sentido, a mandinga adquire também uma função integradora, ao mesmo tempo que mercantil, de tornar comercializável um conceito

imaterial e volátil aliado a uma prática concreta, a capoeira. Contudo, nem todo o processo estará desvendado. Como é que isso verdadeiramente ocorre?

Será valioso revisitar a ideia de que os processos globalizantes operam de várias formas e que o fluxo de imagens constituídas em símbolos e signos globais possuem um poder de persuasão que reverbera em espaços transnacionais muito longínquos. Deve-se ainda pensar que esses símbolos são sujeitos às mais variadas interpretações e os indivíduos e grupos se reveem neles de diversas formas. Recordo que os processos globais que criaram a mandinga têm lugar num tempo pretérito em que a globalização estava longe de ser percebida e conceituada como tal, o período do tráfico de escravos, quando os negros Mandingos foram enviados para várias partes do mundo. Essa metamorfose que permitiu transferir sentidos que passaram de um grupo étnico a um objeto, à bolsa de mandinga, ao corpo do indivíduo, ao capoeirista mandingueiro e finalmente ao seu comportamento social, que se traduz na passagem e transferência de sentidos que foi engendrada historicamente por atores sociais cientes da sua condição de subalternidade e da necessidade de criar instrumentos de invenção das suas existências. É importante rever ainda que a mandinga é um objeto de consumo, nalguns casos material, como as bolsas, noutros, imaterial.

Defendo a ideia de que existe, ao nível global, um conjunto alargado de valores que, independentemente das idiossincrasias de cada cultura, resultam em princípios morais partilhados à escala global. Entre esses valores estão a liberdade de expressão, o respeito pelos direitos humanos, a cidadania plena, a importância da preservação do ambiente, o respeito pelas liberdades individuais, o respeito pelas diferenças culturais, entre outros. Em cada sociedade, umas mais do que outras, temos grupos de indivíduos que dão crédito coletivo a estes princípios, embora, na prática, não se saiba como eles se podem efetivar e como os indivíduos os materializam nas suas vidas quotidianas. Tal como tenho vindo a verificar, percebo que a mandinga na capoeira veicula algumas ideias associadas a esses valores universais, tais como a liberdade individual de construir outros estilos de vida, o direito à diferença, a ideia de uma sociabilidade racial mais equitativa, a capacidade de subverter normas sociais dentro de um quadro legal, a quebra de hierarquias sociais normativas. Afinal, como se diz frequentemente, “capoeira é liberdade”. Não é ideia desta tese debater o tema, mas

suspeito todavia que muitos desses valores, tal como são vividos na capoeira, são questionáveis. Estarão de facto os capoeiristas a propor um novo comportamento social ou a reproduzir os já existentes? Não será a ideia de mandinga apenas um artifício comercial para vender a capoeira a nível global ou, de facto, ela existe como ferramenta de intervenção e mudança? Se a mandinga é efetivamente uma ferramenta libertária, como se explica que a mulher possua ainda uma posição subalterna na capoeira? Como se explica a hierarquização excessiva dos grupos de capoeira e dos processos decisórios coletivos? Como se explica que possam existir ainda relações de desigualdade racial e de classe na capoeira?

A minha resposta é tão ambígua como a própria mandinga. Diria que ao mesmo tempo que ela é libertária ainda é, tal como a bolsa de mandinga, uma mediadora de relações sociais entre subalternos e senhores; possui um discurso libertário contra a opressão, porém ela não é revolucionária, não propõe mudanças profundas, é contraditória e está sendo posta como mercadoria no mercado cultural global.

Seja como for, na bolsa, no corpo dos indivíduos, na roda ou no cinema, a Mandinga é uma obra dos afro-descendentes na diáspora, uma forma de existir e reinventar-se num espaço global.

## **PARTE II**

### **Capítulo IV**

#### **4.1. Introdução**

Neste capítulo será analisado o material etnográfico colhido na pesquisa de campo realizada junto aos grupos Capoeirarte e Unicar, que possuem os seus núcleos respetivamente em Portugal e na Polónia, nas cidades do Porto e de Cracóvia. No processo de recolha dos dados foram entrevistados muitos praticantes de capoeira desses coletivos, bem como os seus líderes. Segui atentamente as atividades dos dois grupos que já eram por mim conhecidos, mesmo antes da entrada formal no campo. Tive o cuidado de os informar sobre o meu trabalho, deixando claro o meu papel de pesquisador e de esclarecer o tema que me propus investigar. Certamente poder-me-ão pôr a questão do porquê da escolha desses grupos nestes países. A resposta corresponde a alguns critérios e a uma minuciosa observação da capoeira ao longo dos anos na Europa. Como tenho vindo a defender, a capoeira no velho continente estava inicialmente circunscrita a um conjunto de países, tais como a França, a Alemanha e a Holanda. Decorre que, por um conjunto de fatores de ordem política, económica, social, fenómenos migratórios e culturais irradiaram-se para outras partes.

Ao falar de Portugal e da Polónia falo de dois países geograficamente distantes no território europeu e que passaram e passam, salvo as suas peculiaridades, por processos de mudança política, económica e social de grande profundidade. Se tivermos em consideração um conjunto de elementos numa escala mais alargada, muitos aspetos dividem os dois países, nomeadamente a dimensão do território, a dimensão populacional, a sua constituição político-administrativa enquanto território, a invenção das identidades nacionais, diferenças demográficas, a composição étnica, grupos minoritários, fenómenos migratórios, os seus respetivos períodos de entrada na União Europeia, da qual são membros, entre outros. Contudo, ambos passaram por regimes ditatoriais longos e historicamente traumatizantes dos quais ainda, lentamente, se recuperam. Acresce que, por razões opostas, a capoeira nestes dois países difundiu-se bastante, tendo sido iniciada, mais ou menos pelo mesmo período, mas por processos completamente diferentes. Se, por um lado, em Portugal, razões de



ordem histórica e cultural da relação colonial e pós-colonial entre o Brasil e a sua ex-metrópole influenciaram o início e a difusão da capoeira em território luso, estes mesmos fatores em nada contaram na não menos significativa comunidade de praticantes de capoeira da Polónia, hoje, numericamente, uma das maiores da Europa. Por detrás da escolha desses grupos, recai outra constatação relevante, feita durante o tempo em que travei conhecimento com eles e com os outros grupos daqueles países, trata-se do facto de serem coletivos que tomaram parte no processo inicial de difusão da capoeira em Portugal e na Polónia, contribuindo para que a prática se transnacionalizasse, embora o processo ainda decorra de certa forma. Certamente o leitor atento observará o facto que se trata de grupos que se situam no segmento da Capoeira Regional. Na verdade, a observação procede em parte, embora eu possua, particularmente, alguma discordância dessa forma classificatória simplista que me parece redutora do que a capoeira se tornou desde os tempos idos dos Mestres Bimba e Pastinha. Existe uma visão, mais ou menos unânime, entre praticantes e estudiosos da capoeira de que tudo que não é Capoeira Angola é Regional. Trata-se também de um viés dicotómico e maniqueísta de ver a capoeira, em que, grosso modo, a Capoeira Angola é bem mais tradicional, remonta à cultura africana, preza com maior zelo pela manutenção dos rituais, enquanto a Capoeira Regional é, pura e simplesmente, uma prática desportiva desprovida dos elementos matriciais da capoeira e desconsidera hibridismos entre os dois estilos, que ocorrem também na Capoeira Angola. Assim sendo, será conveniente explicar que, no caminho que se segue, utilizarei as formas de representação que os próprios grupos estabeleceram sobre si mesmos, posto que para eles são o que dizem ser. Reconheço, todavia, que cada grupo possua questões peculiares que, em primeira instância, partem do segmento da capoeira a que se filiam e como o fazem. Ademais, acrescento que a escolha dos grupos em questão segue, também, de uma forma deliberada, uma tentativa de contrariar o que parece ser um certo modismo de escolher a Capoeira Angola como ponto de partida para se estudar a capoeira, em particular, no campo transnacional.

Do ponto de vista etnográfico pensei, inicialmente, que teria sido interessante acompanhar com atenção outros grupos destes países. Contudo, ao fim de algum tempo, constatei que teria sido uma tarefa exaustiva e pouco frutífera, uma vez que

não pretendo, nem devo, generalizar as conclusões tiradas a partir dos grupos estudados e que, ao agregar mais grupos ao trabalho, não seriam adicionados elementos para uma compreensão mais alargada e precisa dos fenómenos, no âmbito global, bem como nos países estudados. Cada grupo é um grupo e, como tal, não estou plenamente convencido que ao estudar mais grupos a pesquisa estaria a descortinar normas gerais que regem o processo de transnacionalização da capoeira. Apenas estaria levantando questões que, no âmbito daquele grupo, se colocaram no seu processo de construção coletiva, embora saiba que as mesmas questões poderiam ser postas em muitos outros grupos. O que não quer dizer que não tenha relevado a visita a outros ajuntamentos de praticantes, tendo, ademais, considerado outros indivíduos de outros grupos como alvo de atenção, diálogo e entrevista. Assim sendo, deixei-me estar calmamente junto aos coletivos que foram escolhidos, frequentando os treinos, as aulas, os eventos, as conversas informais, as rodas e tudo mais quanto fosse possível na busca de aproximar-me das suas vidas e das suas interações quotidianas. No trabalho realizado por Wacquant (2002), junto ao clube de boxe de um dos bairros de negros da cidade de Chicago, nos Estados Unidos, o sociólogo francês descreve os seus treinos no clube, bem como a relação próxima que estabeleceu com os seus pares de treino, acompanhando-os para além da dimensão do espaço de referido treino. Da mesma forma, apercebi-me que não era possível tratar os meus interlocutores como meros informantes, simples praticantes de capoeira, e sim como indivíduos, portadores e construtores de identidades, cidadãos, homens e mulheres, trabalhadores, estudantes, desempregados, pessoas enfim, com uma história de vida e um contexto, dentro e fora da capoeira.

Por fim, acrescentaria nesta introdução um aspeto importante e que me parece, nalguns casos, negligenciado ou pouco proeminente nos estudos a que tive acesso: a contextualização da dimensão histórica, geográfica e sociológica das sociedades em que esses grupos de capoeira se inserem. Penso não ser possível de todo explicar como a capoeira se inseriu nestes países, tornando irrelevante o contexto alargado de construção destas sociedades. A capoeira, no âmbito transnacional, possui territorialidades cartografáveis, com fluxos, localizações de deslocalizações, que se constroem num lugar vivido e imaginado pelos seus habitantes.

Por outro lado, não se pode desprezá-la enquanto fenómeno que se insere num país ou sociedade, que previamente possui um território, um histórico de construção social e política enquanto comunidade imaginada de indivíduos, que produz um impacto social, económico e cultural, cuja escala poucos se têm preocupado em qualificar. Em resumo, não se pode remover as pessoas e fenómenos, dos quais elas são protagonistas, do seu contexto, seja ele histórico, económico, político ou de outra matriz. Não será tarefa deste trabalho abordar com minúcia estas questões, mas dar-lhes algum relevo, ressaltando a sua importância e criando instâncias para que sejam tratadas noutros trabalhos. Assim sendo, far-se-á uma introdução onde se tentará contextualizar os países estudados do ponto de vista histórico, económico, sociocultural e político nas últimas décadas, ressaltando a inserção da capoeira nesse contexto.

Penso ser conveniente recordar a pergunta que guia esta pesquisa: **Quais os processos geradores da noção atual de mandinga como propriedade imaterial da capoeira, e de que forma a mandinga foi exportada, apropriada e ressignificada nos processos globais da contemporaneidade?**

É importante, nesta fase, que se perceba que o que muitos autores designam de processos de transnacionalizações da capoeira são, em verdade, os processos de ressignificação da mandinga no campo transnacional. É possível conceber que, para além de uma dimensão visível do processo de transnacionalização da capoeira que se fez, na sua forma mais evidente, pela migração dos capoeiristas brasileiros, que existe um segundo aspeto relevante, o transporte de significados e um processo de ressignificação dos mesmos. Trata-se da forma como se comercializou simbolicamente a mandinga na capoeira, com símbolos e signos do imaginário coletivo dos praticantes, carregados nas teias do fluxo global. Nesta instância da pesquisa, cabe afirmar que o processo de transnacionalização da capoeira fez-se e faz-se pela construção das comunidades de praticantes dos quais os grupos, como unidades singulares de vivências coletivas, possuem uma importância celular. Um olhar ao microscópio social e ver-se-á que os grupos são, por si só, comunidades de praticantes. Se, na primeira parte do trabalho, tratou-se de descortinar como a capoeira, através da mandinga, se tornou um produto cultural e dar visibilidade à sua carga simbólica através dos grupos

folclóricos, do cinema, da música e da literatura, aqui se poderá ver como esse material foi rececionado, revisto e reutilizado, num processo que eu designaria de nativização da mandinga no campo transnacional. Ao considerar-se que o processo de transnacionalização da capoeira na Europa, como em outras partes, se efetiva pela criação/invenção das comunidades de praticantes, em particular dos grupos, a pergunta que se segue é saber como essas comunidades de praticantes se constituíram, que dificuldades de ordem social, cultural, até mesmo política e económica se opuseram nessa construção, tendo em conta as características peculiares de cada país em que se inseriram. Como os habitantes locais traduziram a mandinga através da capoeira de forma a fazê-la assentar na cultura e nos hábitos de vivência local? Em que medida essa tradução resultou num casamento de características e discursos da cultura local de forma a tornar a capoeira mais inteligível e caseira aos costumes de cada país? Como os jovens da Polónia e de Portugal se reveem e se projetam na capoeira, enquanto jovens e como portadores de uma identidade nacional polaca e portuguesa? Que relação a prática da capoeira poderá ter, se é que tem, com a projeção dessas identidades no plano global a que estão expostos na contemporaneidade? Como se poderá verificar, e esse é o desafio, a compreensão dessas perguntas assenta, a meu ver, no imaginário simbólico da capoeira, no contexto das culturas nacionais em que os praticantes estão inseridos. Por fim, relembro o leitor de que pensar sobre a prática da capoeira nas sociedades europeias é, em última instância, pensar sobre o tratamento dado pelos europeus, nos seus espaços sociais, a elementos culturais não oriundos da sua matriz civilizacional.

#### **4.2. A capoeira numa Europa em crise**

Sem margens para dúvida, o fim da Segunda Grande Guerra foi um marco importante na História Mundial e, em particular, do continente europeu. Toda a geopolítica mundial se redefiniu no seguimento desse acontecimento. Nas décadas que se seguiram emergiram novos países e desses países novos blocos económicos, as fronteiras foram redesenhadas e o velho capitalismo rejuvenesceu no leste, em finais dos anos oitenta. Para Rae (2012) as revoluções que ocorreram no leste europeu, no fim dos anos oitenta e início dos anos noventa, mudaram o mundo, tal como tinha

ocorrido com a revolução francesa, no século XVIII, e com a revolução bolchevique, no século XX. O fim da Segunda Guerra Mundial precipitou o início do fim do colonialismo e o desenlaçar das relações das metrópoles e das colónias que, em Portugal, se fez somente na década de setenta. O que tudo isso tem a ver com a capoeira?

Para que a capoeira pudesse difundir-se no continente europeu era necessário um conjunto de fatores, sobretudo de ordem política e económica, em cada um dos diversos países, que tornasse possível o processo de transnacionalização dessa arte afro-diaspórica. O fim da Segunda Guerra, o processo de descolonização, os acontecimentos do maio de 68, as mudanças demográficas que se seguiram, o fim da guerra fria, as mudanças nos estilos de vida, nos padrões de consumo, a preocupação ecológica, a relação com a alteridade, os novos tipos de padrões de vivência da religiosidade e da espiritualidade, entre outros, criaram o ambiente propício à entrada da capoeira e à sua posterior nativização. Também é certo que as democracias ocidentais e o estado-providência, hoje totalmente moribundo, criaram condições antes inexistentes para que os cidadãos pudessem gozar do seu tempo livre, praticar desporto, realizar turismo extracontinental, facilitado pelo incremento tecnológico que permitiu encurtar distâncias e os custos dos transportes.

Na sua história recente, o continente europeu tem passado por profundas mudanças sociais, políticas e económicas decorrentes de uma crise estrutural que tem afetado toda a comunidade internacional, em particular, as economias mais frágeis. O desemprego generalizado, as quebras financeiras, a perda dos direitos sociais, os quais usualmente caracterizaram as democracias ocidentais, e a adoção de políticas de contenção das despesas estatais, que sobrecarregam as condições sociais das populações, têm levado a um crescente descontentamento e agravamento da crise. Do ponto de vista demográfico, o velho mundo se embate com o problema do envelhecimento da população, o decréscimo acentuado da natalidade que, por sua vez, tem consequências económicas drásticas como a elevação das despesas do Estado com os idosos, o aumento do número de pensões, de reformas e uma quebra das receitas do sistema de previdência social. Agrava ainda mais esse efeito a diminuição da população ativa, constituída sobretudo pelo grupo etário dos jovens e adultos, que é, no caso, pouco numeroso. As políticas de natalidade têm obtido pouco êxito e o

recurso à mão-de-obra imigrante se, por um lado, tem colmatado os problemas de decréscimo populacional e de quebra da população ativa, por outro tem gerado graves problemas de integração social, racismo e xenofobia. Nos últimos anos, as diferentes políticas públicas adotadas pelos governos socialistas e social-democratas têm-se revelado ineficazes e agravadoras da crise, pois exercem um forte impacto económico, fazendo-se sentir, sobretudo, no domínio do social. Os assentos parlamentares dos estados europeus, assim como da própria estrutura da União Europeia, começam a ser ocupados, ainda que de forma discreta, por partidos da extrema-direita, cujo conteúdo xenófobo é bastante evidente, gerando sentimentos de intolerância e atrito social numa população bastante marcada pela diversidade.

A capoeira insere-se nesse cenário atual, que envolve tanto os capoeiristas brasileiros quanto os locais, ambos protagonistas na disseminação desta arte transnacional. Os dilemas e os desafios da capoeira no velho continente são muitos e devem ter em conta a sua inserção e contributo no contexto social e cultural europeu em tempos de crise. Embora ainda difíceis de quantificar e qualificar, para o Brasil, são inúmeros os benefícios da internacionalização da capoeira. O emigrante capoeirista levou o Brasil para além das suas fronteiras e transmitiu uma arte que, sem margem de dúvida, começa a pertencer a tantos milhares de indivíduos pelo mundo inteiro.

Para Boaventura Sousa Santos (2012) a crise tem várias facetas e dimensões como a financeira, económica, política, ambiental, energética, civilizacional, sendo que “dentro de cada país, as crises são vividas de modos distintos por diferentes classes ou grupos sociais” (Sousa Santos 2012: 22). Para Boaventura trata-se não apenas e principalmente da crise de um modo de produção, o capitalismo, mas de um modo de vida. Segundo o autor, a construção da Europa, enquanto espaço historicamente democrático, não passa disso, uma construção: “A ideia da Europa benévola é uma fraude histórica, tanto quando se trata da benevolência interna como quando se fala de benevolência face ao mundo extra-europeu. Entre mil exemplos, basta ter em mente duas guerras ditas mundiais...” (Sousa Santos 2012: 143). A difícil tarefa de livrar-se da crise no espaço europeu passa, segundo Boaventura, por democratizá-la, desfinanceirizá-la, desmercadorizá-la e, particularmente, descolonizá-la. Subscrovo

integralmente o ponto de vista do sociólogo português sobre a perspectiva da descolonização da Europa:

Muito para além do seu impacto económico, o colonialismo teve um papel determinante na formação da cultura europeia e muito especificamente na sua cultura política. A ideia de uma missão civilizadora conferiu à cultura europeia um complexo de superioridade que com o tempo se tornou um traço incapacitante. A superioridade da religião (cristianismo) e do conhecimento (ciência moderna) justificou o privilégio de ensinar ao mundo a troco de sua exploração colonial. O exercício prolongado deste privilégio conformou de tal maneira o *ethos* europeu que incapacitou a Europa para imaginar relações horizontais entre diferenças culturais, religiosas, étnicas ou epistemológicas. Daí que se tenha tornado inimaginável para a Europa dar valor intrínseco a outras experiências ou culturas do mundo extra europeu e aprender com elas. (Sousa Santos 2012: 147)

Embora tenha grande concordância em relação a essa visão, suspeito que não seja inteiramente assim. A sociedade possui franjas que resultaram dos processos de abertura global e das suas contradições. O mesmo fenómeno que fez expandir o capitalismo também abre margens para novas formas de pensar e agir no mundo global. Seja com for, retenho a frase do autor que conclui que na Europa “houve sempre muita curiosidade pela alteridade mas foi sempre instrumental, para transformar em matéria-prima que alimentava a superioridade do cristianismo, da cultura europeia, e da ciência” (Sousa Santos 2012: 147). Mesmo que assim não seja concordo num aspeto fulcral, de que “a descolonização da Europa é decisiva para que a Europa se reconcilie com o mundo, mas é ainda decisiva para que se reconcilie consigo própria” (Sousa Santos 2012: 148). Na visão de Santos, descolonizar a Europa é uma tarefa árdua e há quem julgue que já se efetivou e, como tal, é coisa do passado. Assim sendo, para Boaventura Santos “colonialismo é toda a relação de opressão assente na inferioridade supostamente natural, racial ou étnico-cultural do oprimido.” (Sousa Santos 2012: 157)

Sendo a capoeira um produto do acaso de uma colonialidade histórica, como se pode encaixá-la nesse contexto? Ao tomar como necessária a premissa de descolonização do espaço europeu, caberia perguntar: estará a capoeira a contribuir para a manutenção dessa colonialidade histórica, bem como da sua perspectiva contemporânea, ou a repulsá-la, como parece ser devido? Do ponto de vista cultural e político pode-se ainda indagar: a que propósito serve a capoeira no velho mundo?

O fim da terceira via e a tentativa falhada de humanizar o capitalismo levaram a Europa a um tempo errante, sombrio, do salve-se quem puder. Se a capoeira poderá de facto ter algum papel, mesmo que comedido nesse processo de descolonização e revitalização social, não estou plenamente convencido e temo em dar uma resposta que possa parecer muito engajada, emocional e romântica. Porém, ao nível mais íntimo do indivíduo, observo que a prática da capoeira traz um alento que emerge da sua alegria de celebrar e reinventar a existência dos homens e mulheres, no espaço e tempo de uma roda de capoeira. Talvez seja esse o seu papel.

#### **4.3. Portugal entre o Atlântico e a Europa**

Portugal sempre ocupou um lugar especial no imaginário dos povos falantes da língua portuguesa. Não era para menos, o colonialismo português deixou marcas indeléveis, nos colonizados como nos colonizadores. “O mundo que o português criou” é um espaço marcado por ambiguidades, triangulações atlânticas, contradições e diálogos com vozes e factos do passado que reverberam no presente. Na verdade, pensando na capoeira no contexto português, não é possível falar da sua expansão no território luso, sem pensar em Portugal nas últimas décadas a partir do 25 de Abril de 1974, data que marca mudanças profundas na sociedade portuguesa.

Para alguns autores, como Boaventura Sousa Santos (2012) e Ribeiro (2011), a entrada na União Europeia, em 1986, em conjunto com a Espanha, significou o virar as costas ao atlântico, à sua História, como se, de alguma forma, isso significasse um meio de construir um Portugal novo, moderno, redimido e refeito das feridas do passado colonial. Nos anos que se seguiram à revolução dos cravos, em Abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista e posterior descolonização, instalou-se, em Portugal, um novo “modo português de estar no mundo”, conceito que, segundo Cláudia Castelo (1999), teria sido cunhado por Adriano Moreira, académico português, nos anos 50 e que foi utilizado no Estado Novo português. Esse “modo português”, conforme Castelo, referia-se a uma visão social de senso comum de que o povo português possuía peculiaridades na forma de tratar as outras culturas que o diferenciariam dos demais povos: “Essa “maneira” é geralmente qualificada com adjetivos que implicam



uma valorização positiva: “tolerante”, “plástica”, “humana”, “fraterna”, “cristã” (Castelo 1999: 13). Apesar das mudanças políticas verificadas no período revolucionário de Abril de 1974 e da modernização conseguinte, esse “modo português” que, segundo Cláudia Castelo, é da génese da doutrina luso tropical de Gilberto Freyre, ainda parece ser a forma dominante de se autorrepresentar na cultura contemporânea portuguesa. Em parte, essa forma de representação da entidade social que chamamos de “povo português” poderia explicar, com facilidade, a adesão dos mesmos às práticas culturais afro-brasileiras em Portugal, em que a capoeira se inclui. A visão lusotropical criada por Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande e Senzala*, postulava que o Brasil, enquanto nação, seria o resultado do entrelaçar dos povos europeus, negros e índios, sendo os portugueses responsáveis por esse tipo de colonialismo harmonioso, promotor da miscigenação e de uma pretensa democracia racial. Não obstante, em Portugal, essa visão de Portugal e dos portugueses tem sido criticada por muitos autores como Castelo (1999), Almeida (2000), Bastos, Almeida e Fieldman-Bianco (2004), entre outros. Contudo, a Europa fez-se cada vez mais presente em Portugal, a partir da sua adesão à União Europeia e que confluuiu, segundo Ribeiro, para a constatação da autora de que: “o facto é que são concomitantes a europeização do nacional e nacionalização da Europa” (2011: 21).

A capoeira em Portugal aparece como uma prática, que vinda de um certo atlântico negro, se acomoda como sendo também lusodescendente e tropical. Com o seu “modo de estar no mundo” não foi difícil aos portugueses percebê-la, interpretá-la e interiorizá-la. Parte dessa interpretação estaria ligada à forma como se veem a si mesmos no plano atlântico do passado colonial que ainda persiste em alguns resíduos no plano pós-colonial. O lugar de Portugal no mundo, a meu ver, é a tónica que define uma busca existencial que, nos dias de hoje, culmina com os tempos de crise. Apesar de ter enviado e acolhido, por tantas décadas, respetivamente emigrantes e imigrantes vindos dos países com quem manteve relações coloniais históricas extensas, Portugal persiste na busca de uma linhagem civilizacional europeia, em particular no plano político do qual se gaba como proeminente interlocutor.

A ideia/conceito de lusofonia tornou-se muito popular na sociedade portuguesa. Por tudo e por nada surge um congresso, colóquio ou debate acerca do

tema. Parece ser um dado seguro que ela existe, mesmo que o debate sobre o que ela de facto é, como nasceu e o que representa continue ainda em curso. Observe-se que, em qualquer encontro sobre lusofonia, há sempre um painel de debate conceptual do tema, passado tanto tempo do uso do conceito. Grosso modo, pode dizer-se que existem várias dimensões da lusofonia, tais como: o plano político e institucional, o plano económico, o plano da união linguística, o plano das relações sociais e um plano cultural. Ao pensar nesta perspetiva, por vezes, a capoeira vista de Portugal perde-se nesse conceito, pois, subjacente a ele, existe a ideia de um triângulo atlântico que une Portugal, Brasil e os países africanos sob julgo colonial português no passado, sendo que Portugal seria a força motriz desse triângulo, o que torna o conceito de lusofonia bastante lusocêntrico. Segundo Almeida (2000), a Lusofonia constitui-se como um conceito estratégico e que foi dado aos demais como uma prenda dos portugueses aos seus ex-colonizados. A própria ideia de miscigenação em Portugal, segundo o autor, é vista como um transporte de material genético dos portugueses aos outros e nunca como o seu contrário. Este debate obviamente percorre, ou poderia percorrer, as práticas culturais da diáspora negra africana que, de certa forma, foram nacionalizadas, como o kuduro, a kizomba, o funaná, feitas a partir de Portugal, onde também conseguem projetar-se para o mundo. Poder-se-á pensar até que ponto os homens e mulheres praticantes de capoeira em Portugal refletem de forma aprofundada sobre essas questões. Certo é que, se não o fazem, não menos importante será para eles o facto de que se trata de uma prática que muito lhes diz respeito no seu passado colonial. Não passará despercebido, como se poderá ler nos depoimentos dos praticantes, o facto de que esse passado colonial que ajudou a gerar a capoeira, por razões menos nobres do envolvimento português no tráfico de escravos, pode ser objeto de reinterpretações, para gerar novos discursos, mais harmoniosos e consensuais sobre o passado e o presente. Contudo, com o crescimento da capoeira em vários espaços europeus, onde firmou a sua presença com adesão massiva, ela tornou-se ambígua para os portugueses que se, por um lado, veem nela o atlântico, por outro também veem a Europa. O mesmo se pode dizer de como os europeus percecionam Portugal e a capoeira. Para muitos jovens praticantes europeus que conheci em território luso, Portugal situar-se-á como um entreposto intermédio, entre a Europa e o Atlântico, onde, não sendo possível ir ao Brasil

conhecer e introduzir-se no universo da cultura do atlântico lusófono, por exemplo, pode-se pelo menos vir a Portugal, cuja paisagem humana das cidades de Porto e Lisboa com as suas ruas pequenas, prédios típicos, fachadas antigas, declives, meandros, bem como a presença massiva de negros e mestiços, lembra a Bahia colonial dos velhos mestres.

#### **4.4. Portugal pós 25 de Abril e a introdução da capoeira**

Os anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974, com a revolução dos cravos, marcaram importantes mudanças na sociedade portuguesa. O pós 25 de Abril representou uma abertura para os valores democráticos e um espaço de alargamento cultural que permitiu desenlaçar, sem constrangimentos, as amarras moralistas do antigo regime. Observe-se que o sufrágio eleitoral feminino só ocorreu plenamente após o 25 de Abril, assim como muitas outras mudanças ao nível da organização sindical, da massificação do ensino e da abertura económica e social para um novo modelo emergente na Europa e no mundo. Em 1986, Portugal entrava para a Comunidade Europeia e passava a gozar de uma série de fundos comunitários que permitiram a sua modernização e incremento. Apesar da participação dos portugueses na capoeira rondar o século XIX, quando os emigrantes lusos que habitavam a cidade do Rio de Janeiro tomavam parte nas Maltas de capoeiras - que eram agrupamentos de negros, mulatos e europeus que aterrorizavam a antiga capital do império no Brasil - é só, em finais da década de oitenta do século XX, que a capoeira, tal como a conhecemos hoje, chega a Portugal. Tendo sido implantada por força da crescente imigração brasileira que se fez sentir sobretudo na década de noventa, o processo de transnacionalização da capoeira em território nacional beneficiou de um conjunto de fatores de ordem social, política, económica e cultural das décadas posteriores ao 25 de Abril. O fim do extenso período colonial, a redemocratização do país, o incremento demográfico decorrente da vinda dos “retornados” e a passagem de um país emissor de migrantes para um espaço recetor, a adesão à União Europeia e à moeda única tornaram Portugal um país aparentemente atraente, moderno, culturalmente diverso e tolerante. Eventos como a Expo 98, a comemoração dos 500 anos dos

Descobrimientos, a constituição da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) ajudaram também a reconstruir, num contexto pós-colonial, a esfera espacial da língua portuguesa com a marca do que hoje se convencionou chamar de Lusofonia. A década de noventa foi bastante prodigiosa para a expansão da prática da capoeira em Portugal com um aumento significativo de grupos e do número de praticantes. Nos finais dessa década, começaram a surgir os principais encontros de capoeira que ganharam uma marca internacionalizada como o *Nosso Encontro* realizado em Évora e o *Meeting de Capoeira* de Faro.

No início da década de 90, criavam-se as estações de televisão privadas e com elas a difusão de ideias, valores, hábitos e novas práticas de consumo. Inicialmente, a população portuguesa sofreu um aumento substancial decorrente do retorno dos emigrantes residentes nas ex-colónias mas também de residentes no Brasil, cuja partida de Portugal fez-se por volta das décadas de 50 e 60. Para além do impacto demográfico, esta população trouxe consigo uma série de novos hábitos e costumes, uma forma de ver o mundo adquirida nos recantos dos trópicos.

Ainda na década de 70 iniciavam-se em Portugal, conforme Pordeus Jr. (2000, 2009) e Saraiva (2010, 2011, 2013), as práticas religiosas afro-brasileiras introduzidas por emigrantes portugueses que se tinham integrado nesses cultos religiosos no Brasil. Ainda que a capoeira não tenha entrado em território nacional a partir do retorno de emigrantes nacionais vindos do Brasil, o seu início e rápida difusão deu-se pela abertura proporcionada pelas mudanças na sociedade portuguesa ocorridas nas décadas de 70 e 80 que proporcionaram, por sua vez, a adesão a outras práticas de origem afro-brasileira, como foi o caso do Candomblé e da Umbanda acima referidos. Cabe salientar o papel dos media e da literatura na formação de um imaginário da cultura dos trópicos, mas também nos hábitos sociais dos portugueses, nomeadamente a difusão de telenovelas como *Gabriela Cravo e Canela* e *Sinhá Moça* e os livros *Capitães de Areia* e *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado. Era veiculada uma tropicalidade exótica, despida de preconceitos e uma cultura alegre e etnicamente “bem resolvida”. Por isso, aquando da introdução da capoeira, mesmo com o seu desconhecimento, ela foi acolhida com facilidade numa sociedade sedenta por experimentar outras formas de pertença. Corria o ano de 1977 quando foi transmitida

a novela *Gabriela Cravo e Canela* e, segundo Monteiro e Policarpo (2011), a novela inaugura uma relação entre o público e a televisão ao demarcar a organização do tempo de modo a visionar as telenovelas. Monteiro e Policarpo (2011) atentam para o facto da receção da novela entre os homens e mulheres portuguesas ser feita a partir da ótica revolucionária, na recente saída do 25 de Abril, onde estavam ainda vivas as memórias do embate contra o Salazarismo, retratado na novela pela luta contra os coronéis. Os autores chamam a atenção para a influência da novela nos papéis de género, onde se apresenta uma personagem feminina despojada, sensual e com outro tipo de atitude na relação com os homens.

A transição do século XX para o início deste século foi particularmente interessante para Portugal com a realização de dois eventos marcantes: a Expo 98 e a Comemoração dos 500 anos da Descoberta do Brasil. A Expo apresentou-se um momento elevado de Portugal no contexto geopolítico europeu e mundial, onde Portugal pôde receber uma exposição de visibilidade mundial, passando uma imagem de vigor político e económico próximo da passagem do século. A comemoração dos 500 anos da Descoberta do Brasil foi outro momento singular para a autoimagem e estima das elites e da sociedade portuguesa. Trata-se de um extenso programa de atividades de cunho social, académico, político e cultural que tencionavam marcar a passagem dos 500 anos do “Achamento do Brasil”, como se preferiu chamar do lado brasileiro. O mérito dessa iniciativa foi ter tentado dar a conhecer e aproximar de forma mais profunda - dos dois lados do atlântico - as culturas dos dois países, valorizando, no caso português, a contribuição lusa. Todo o aparato mobilizado para a atividade, sobretudo no campo das imagens, documentários e reportagens televisivas que, diga-se de passagem, foram intensas, resultaram na reelaboração da imagem de Portugal no Brasil, imagens deixadas pelos emigrantes portugueses pouco alfabetizados, humildes, o “Manuel” ou o “Joaquim”, normalmente o padeiro da esquina sobre quem se produziam piadas no Brasil. Este novo Portugal aparecia como um país moderno, industrializado, europeu, enfim um país apetecível à imigração. Contudo, as comemorações não foram isentas de críticas. Cunha (2010), que analisou as notícias dos *media* portugueses no período, constatou que o noticiário português sobre as temáticas das comemorações não incidiam propriamente sobre a vida social

no Brasil, mas sim sobre qual teria sido a importância de Portugal na construção daquele país.

Destaco, no caso português, a importância da imigração brasileira como marco inicial da capoeira em território luso, como parece ser o padrão de crescimento em quase toda a Europa. Todo o contexto enumerado, designadamente a entrada na União Europeia, a adesão ao Euro, a Expo 98 e a Comemoração dos Descobrimentos colaboraram para Portugal se tornar um destino de interesse ao imigrante brasileiro. Conforme o estudo realizado por Carlos Vianna, em 2002, quando ocupava o cargo de Presidente da Casa do Brasil em Lisboa<sup>30</sup>, existe um conjunto de fatores específicos que explicam a escolha dos imigrantes brasileiros por Portugal:

- A facilidade da língua comum e da cultura mais próxima, aliada à existência de alguns acordos bilaterais;

- A procura de profissionais brasileiros ou a conquista de “nichos” de mercado de trabalho ou de serviços por parte de alguns setores profissionais específicos (dentistas, informáticos, publicitários e, nos últimos anos, trabalhadores da restauração, comércio e hotelaria), que tende a gerar um efeito de autoalimentação das vagas e oportunidades de trabalho;

- A possibilidade da obtenção de nacionalidade portuguesa por laços de parentesco e o retorno de um certo número de emigrantes portugueses do Brasil, a partir do início dos anos 90, com as suas famílias brasileiras;

- Os significativos investimentos económicos de empresas brasileiras em Portugal, nomeadamente nos primeiros anos da década de 90 e, nos últimos 5 anos, de empresas portuguesas no Brasil;

- A ideia, parcialmente incorreta e ilusória, de que Portugal seria uma espécie de “porta de entrada” para a Europa ou passagem para os Estados Unidos e que ofereceria maiores “facilidades” para os brasileiros. (Vianna 2002: 2-3).

Formalmente a história da capoeira em Portugal começa com Afrânio Gouveia Silveira, o Mestre Magô. Este iniciou a sua formação com o Mestre Ivan, em 1975, no Estado de Minas Gerais, tendo mais tarde mudado para o Estado do Rio de Janeiro,

---

<sup>30</sup> Casa do Brasil em Lisboa, uma das primeiras instituições do associativismo brasileiro em Portugal.

onde fundou a Associação de que é líder: “Cheguei em Portugal no dia 19 de setembro de 1987, e logo no mês seguinte (outubro) já ministrava aulas de capoeira numa sala na rua de Santa Catarina, próximo ao Marquês de Pombal no Porto.” (Depoimento de Mestre Magão, em março de 2010).

No ano de 1991 registava-se, legalmente no Registo Comercial de Lisboa, a Associação de Capoeira Negro Nagô de Angola, a primeira instituição vocacionada para a capoeira em Portugal. O Mestre Umoi, também um dos pioneiros na capoeira em território luso, chegou a Portugal em 1990, tendo trabalhado inicialmente numa rádio. O mestre enfatiza que “a maior dificuldade inicial era que ninguém sabia o que era capoeira, pensava que era galinha”. Após procurar vários ginásios e ver negado o seu pedido para ensinar a capoeira, o mestre resolveu pôr no jornal uma notícia “que era capoeira e se tivesse algum outro capoeirista que o procurasse”. Sem opções, acabou por iniciar na rua o ensino da arte e, no dia 11 de setembro de 1990, deu a sua primeira aula de capoeira em Portugal. Nascia ali o grupo União na Capoeira em Portugal. Segundo o mestre: “a coisa era no peito e na raça, nem berimbau tinha, rudimentar mesmo”. Umoi relata que até 1993 foi um período de grande trabalho, sendo que a partir daí já havia um pequeno grupo que cantava, tocava e fazia apresentações. De seguida, o mestre foi aos poucos trazendo outros membros ao grupo que, como já dissemos, contribuíam para alargar a margem de ação do grupo. No ano de 2003, um levantamento realizado por Falcão (2004) contabilizava que existiam cerca de 35 professores brasileiros a dar aulas em Portugal, entre mestres, contramestres e instrutores. Segundo este estudo, a maioria destes profissionais é proveniente da região Nordeste do Brasil, em especial das cidades do Recife e Salvador. Por volta de 2010, no levantamento que realizei junto dos grupos, dos seus líderes e alunos, foram contabilizados cerca de 55 grupos espalhados por todo o território nacional. Destes, 13 grupos foram criados de raiz em Portugal e refletem um crescimento endógeno do fenómeno da capoeira. Quanto ao número de profissionais a ministrar aulas, estimo que durante aquele ano se aproximava dos 100. Entre estes 100, julgo que uma parte significativa seja de portugueses, provavelmente a maioria, resultado de um trabalho que já dura, desde o seu início, há mais de duas décadas em Portugal. É de salientar o crescimento da Capoeira Angola, com cerca de quatro grupos

a atuar em Portugal, em particular nas cidades de Lisboa e Porto. Realço que o crescimento destes grupos não se faz notar nem tanto no âmbito quantitativo do número de praticantes, mas sim na forma como influenciam a restante comunidade na organização de rodas, eventos e no tratamento dado à capoeira.

Em parte, Portugal tem servido de plataforma de circulação para muitos capoeiristas, uma espécie de estágio de adaptação que permitiu, mais tarde, migrarem para outros países da Europa, com ou sem ajuda do grupo, a fim de concorrerem a locais em que os lucros, mas também o prestígio, com o ensino da capoeira fossem mais profícuos. Foi assim que, durante esta década e a anterior, saíram de Portugal muitos profissionais brasileiros para residirem noutros países.

Em 2010 correu no meio *capoeirístico* uma notícia veiculada no jornal *Diário de Notícias* e também num dos *sites* portugueses de capoeira de maior visibilidade que dava conta do pedido de ajuda de um Mestre de capoeira que se encontrava em situação de dificuldade.

Foi a Associação Sócio-Cultural Grupo União da Capoeira que deu a mão a Leonan Silva para vir para Portugal, incluindo o pagamento do bilhete de avião. Participou em espectáculos, foi formador, mas os contratos foram diminuindo. O último, com a Casa Pia, não foi renovado no ano passado e deixou de haver um rendimento certo. E as contas sempre a cair, em especial a renda de casa, um quarto num apartamento em Mem Martins, pelo qual paga 160 euros, incluindo água, luz e gás. (*Diário de Notícias*, 13-01-2010)

A notícia dava conta, entre outras coisas, das dificuldades passadas pelo Mestre Leonan e do pedido de ajuda de retorno ao Brasil dele e de sua esposa, custos que o próprio não podia suportar. O *Portal Capoeira*, site de referência que deu a conhecer a notícia, fazia uma introdução em que chamava a atenção para o fluxo desmedido de capoeiristas, ainda embalados pela esperança de dias melhores no velho mundo:

Fica mais uma vez a reflexão para aqueles que pretendem atravessar um oceano na busca de um sonho de uma “vida melhor” e de melhores condições laborais que este é realmente um passo que deve ser dado com segurança e responsabilidade... A Europa mudou muito, Portugal está no limiar de uma situação muito delicada... Procurem conversar, pesquisar e refletir muito, principalmente com



as referências da capoeiragem no País onde pretendem imigrar, antes de fincar o pé na estrada. (Portal Capoeira, 2010)<sup>31</sup>

Na segunda metade da década de 90, a partir de 1995, chegaram a Portugal inúmeros capoeiristas, entre eles o Mestre Barão, Contramestre Caracu do grupo Senzala, Cascão do grupo Abadá e alguns representantes do grupo Muzenza, entre outros. Mestre Magôo recorda-se desse período como sendo de grandes fricções, em que os grupos procuravam demarcar terreno, facto que gerou grande conflituosidade: “O Vovó tinha um aluno que se chamava Ligeiro, ele tinha muito conflito com Barão (...) até em 97, num evento meu de 10 anos de capoeira do grupo em Portugal, eles se pegaram.” (Depoimento do Mestre Magôo, março de 2010)

O mestre relata ainda que, por volta de 1994, começou a dar aulas no Círculo Católico Operário do Porto “e nas rodas lá o bicho pegava. O Cascão foi lá dentro e o pau comeu. Eram três andares e não tinha como correr.” Recordamos que a roda é também um espaço de ajustamento social em que os atores envolvidos negoceiam as suas posições e relações de trocas simbólicas naquele círculo e num espectro socioespacial mais amplo no interior da capoeira e nas relações entre os grupos. As possíveis animosidades na roda constituem-se assim como rituais de ajustamento, de poder e de legitimação que podem ocorrer propositadamente. Devemos lembrar que a ritualização do conflito era um recurso utilizado pelas maltas de capoeira rivais para acentuar o sentido de pertença daqueles agrupamentos e resguardar a posse dos seus respetivos territórios.

Se, por um lado, alguns agrupamentos que se instalavam utilizavam a força para demarcar espaço no cenário da capoeira local, outros adotavam estratégias mais pacificadoras, aproveitando-se de uma certa influência das filosofias pacifistas da não-violência. Veja-se, por exemplo, os depoimentos que encontramos num blog de um ex-aluno do grupo Jataí:

Jataí Capoeira era o nome da academia que ajudei a construir e manter. Sérgio Swedenborg era o seu mentor. Jataí Capoeira professava um olhar diferente para a capoeira, era inspirada numa abelha sem ferrão, o que simbolizava claramente os nossos objetivos de união, trabalho, cooperação e não-violência. Sempre fomos um

---

<sup>31</sup> <http://portalcapoeira.com/antigo/Cidadania/portugal-familias-de-imigrantes-pedem-apoio-para-regressar>

grupo pequeno porque o Sérgio tinha tido muitas influências de filosofias orientais, achava interessante introduzir isso na capoeira. Muitos pensam que talvez fosse desvirtuar a capoeira, mas creio que, no meu entender, era justamente o contrário, era mantê-la viva, e principalmente o legado de *melting pot* que a caracteriza. (Blog Buedelopes)<sup>32</sup>

Nenda Vieira, o autor do blog e aluno do grupo Jataí, descreve o universo efervescente de crescimento da capoeira a partir da segunda metade da década de 90 e como o seu grupo se enquadrava nesse movimento ascendente:

Jataí estava à frente do seu tempo, frequentada principalmente por uns quantos "carolas" e estudantes de Erasmus, e visitada por capoeiristas avançados, apelava a uma leitura mais profunda, não imediata da capoeira, não esquecer que falamos dos anos 1995-99, altura de grande proliferação da Capoeira nos media, desde publicidade, novelas, documentários, programas de intervenção comunitária, tudo usava a capoeira, e toda a gente a praticava. No entanto, o que passava eram só corpos esculturais, os biquínis das meninas, os mortais e figuras acrobáticas. (Blog Buedelopes).

#### 4.5. O Grupo Capoeirarte: do Recife ao Porto

Foi nos finais da década de noventa que o Mestre Chapão chegou a Portugal onde o seu grupo já existia. Para que possamos compreender como o grupo Capoeirarte se instalou em Portugal é preciso recuar à cidade do Recife.

Eu nasci em Recife, Pernambuco, Brasil, no dia 22 de abril de 1970. Nasci no Bairro Casa Amarela e sou filho de mãe solteira. Eu vi meu pai uma vez. Em 1977, ele apareceu. Minha mãe faleceu faz alguns anos, tenho vários irmãos, os meus irmãos fizeram capoeira, mas o único que continuou foi eu. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

O mestre confessou-nos que começou a interessar-se pelas artes marciais através dos filmes de Kung-Fu que passavam na programação da TV brasileira nos anos 80.

Fui morar com minha avó, em 80/81, no Bairro do Engenho do Meio, e eu tava lá numa quermesse<sup>33</sup>, as festas de igreja, quando eu vi descer assim de um caminhão, já descendo e fazendo barulho e fazendo capoeira. Fizeram uma roda e eu vi os golpes que eu queria aprender, e tinha ali uma meia dúzia de pessoas que eu conhecia, achei o mestre meio fechadão e não queria falar com ele. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

---

<sup>32</sup> <http://buedelopes.blogspot.pt/2009/05/jatai-capoeira.html>

<sup>33</sup> Festa popular que ocorria nas praças e locais públicos.

O seu contacto efetivo com a capoeira aconteceu mesmo algum tempo depois quando passou a frequentar as aulas de um aluno que se chamava *Bicho-do-mato*, um estudante universitário que, ao mudar de cidade, deixou os seus alunos aos cuidados do Mestre Sombra, de quem Chapão se tornou discípulo desde então. Após ter sido formado professor pelo Mestre Sombra, mudou-se para outra cidade e fundou, por volta de 1986, o seu primeiro grupo, que foi apelidado pelos populares de *Capoeira do Chapão*.



Figura 11. Logótipo do grupo Capoeira do Chapão.

Os relatos do Mestre Chapão sobre as vivências com o seu mestre são bem intensos e refletem a admiração intrínseca pelas qualidades que incorporou do seu mentor.

Quando eu entrei pró Mestre Sombra eu encontrei o que eu tava procurando, a capoeira era muito mais mágica. Uma porque o mestre tinha essa magia, era um bom cantador, dominava os instrumentos, tinha as histórias que ele contava de brigas, da capoeira e que eu presenciei, aí eu coleí com mestre, ele era fabricante de berimbau, ele fazia miniaturas de berimbau e ia vender na feira e eu ia com ele. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

Nas narrativas do Mestre Chapão, as histórias contadas pelo seu Mestre Sombra alimentavam o imaginário de jovem capoeirista e constituíram o repertório de contos que, por sua vez, passou aos seus alunos portugueses.

As histórias que mais me fascinavam eram histórias de valentia, era o que mais me alimentava, os valentões, já se falava de Besouro<sup>34</sup>. Eu presenciei isso, o mestre chegar na roda quebrar tudo, eu queria ser valente também, ele dizia, vamos ali sozinho acabar a roda, eu tava vivendo aquele momento, treinar e ser valente. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

A vivência da capoeira era algo que decorria da vida quotidiana do bairro e encontrava-se inserida no meio popular da rua e da praça. “A gente não tinha espaço fixo, a gente treinava na praça, ele dizia assim, hoje é em tal praça, hoje é no quintal

---

<sup>34</sup> Trata-se de um capoeirista famoso que se tornou lenda na capoeira pela sua bravura e feitos que o tornaram um mito. Canta-se nas rodas de capoeira que Besouro transformava-se num inseto e que tinha “o corpo fechado”, ou seja, estava protegido por forças sobrenaturais.

de fulano. Marcava-se o treino num dia, como não tinha telemóvel, no mesmo dia se marcava pró outro dia.” (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

Chapão relata que, nos anos noventa, deslocou-se para São Paulo e lá residiu durante algum tempo. De retorno a Pernambuco restabeleceu o grupo e travou contacto com Mestre Mulatinho, figura importante da Capoeira Pernambucana, responsável pela sua reorganização e institucionalização. Conta-nos que foi convidado pelo Mestre Mulatinho para tomar conta de sua academia que ficava no Bairro da Cascavel, onde residiu durante dez anos. “Minha relação com ele era muito espontânea, está ali o espaço, preservem o espaço, pintem, zelem e cuidem. Eu levei uns 60 alunos lá, dei aulas de manhã, tarde e noite, aí, eu fiquei morando lá, dando aulas como único grupo. Fiquei 10 anos lá, morando e dando aulas.” (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

Tendo ocupado essa academia e sendo um bairro onde residiam muitas pessoas da classe média, o Mestre relatou-nos que se resolveu mudar o nome do grupo e, após um concurso realizado entre os alunos, adotou-se o nome Capoeirarte.

Na altura nem pensei bem no nome, foi natural. Engraçado que Mestre Camisa<sup>35</sup> havia criado Capoeirarte, mas não foi daí que surgiu o nome, nem se ouvia falar nisso. O símbolo era um círculo tirado da capoeira do Chapão, acrescentava mais o nome Pernambuco, Brasil e um berimbau com um pé dentro, a gente via isso como um símbolo da capoeira. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

Curiosamente a mudança do nome e do símbolo do grupo ocorrem no momento em que o Mestre ocupava um novo espaço com alunos de um perfil social bem diferenciado do que estava habituado. Nos seus relatos ficou claro também a influência exercida pelo Mestre Mulatinho na sua formação e nas formas de organização que adotou no grupo.

Eu fiquei fascinado com a presença do Mulatinho, de ser um cara branco, de ser um mestre que tinha um carro, de ser advogado e estar envolvido com a capoeira, de vê-lo sair de um fórum de fato, aí já comecei a ver uma outra magia, diferente do meu mestre pobre de cabelo enrolado, de dar porrada, tava começando a abrir os horizontes com presença do Mulatinho. (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

---

<sup>35</sup> Mestre Camisa é o fundador do grupo Abadá Capoeira, um dos maiores do mundo e uma referência da Capoeira Contemporânea.

Note-se que há uma passagem que se faz da fase inicial, onde decorriam os treinos e aprendizagens nas ruas e praças, para o espaço da academia no meio urbano da classe média, onde era preciso ter outra postura socialmente mais adequada ao contexto. A rua e a praça eram locais imprecisos, espaços do malandro, do vadio e planeados dia a dia, até porque, segundo o mestre, não se sabia onde seria o treino seguinte. Ao contrário, a academia aparecia como um espaço acético, previsível, estruturado para as vivências rotineiras do *cidadão de bem*. “O bairro onde eu dava aulas era uma coisa mais praieira, classe média, eu tenho até que saber falar com esses caras, embranquecer a capoeira tava a embranquecer, eu já tenho que também ter uma postura, criar uma abada, criar uma postura.” (Depoimento do Mestre Chapão, junho, 2010)

O símbolo do grupo sofreu entretanto outras alterações até ter o seu desenho final. O símbolo é redondo, tendo no seu interior as cores da bandeira brasileira, verde, amarelo e azul, e um conjunto de figuras a realizarem, no seu interior, o movimento típico da capoeira. O nome do grupo perspectiva a capoeira enquanto cultura, sendo que o símbolo expressa um enquadramento da capoeira enquanto arte nacional, brasileira.

A oportunidade de vir a Portugal surgiu em finais da década de 90, quando o mestre filiou alguns alunos que viviam na Europa (Portugal e Holanda). O grupo já se encontrava formado em Portugal e abrangia os distritos do Porto e Aveiro. Por ocasião do *Porto Capital da Cultura* fizeram-se uma série de apresentações de capoeira que possibilitaram a fixação do Mestre Chapão em território nacional. Depois de ter-se instalado em Portugal, o grupo Capoeirarte conheceu três sedes. A primeira teve lugar no Clube Fluvial Portuense, junto à Foz no Porto. Era um espaço amplo, onde decorriam treinos, eventos e, sobretudo, a tradicional roda de sexta-feira que agrega todos os alunos. Alguns anos depois o grupo mudou-se para a Associação de Moradores da Pasteleira, no Bairro da Pasteleira no Porto, e aí manteve-se por um longo período. Em 2009, o mestre empreendeu um movimento de obtenção de um espaço próprio que denominou de CTC (Centro de Treinamento do Capoeirarte). Neste momento o grupo encontra-se num novo espaço em Matosinhos.

Desde que comecei a acompanhar o grupo ele tem passado por inúmeras mudanças, tendo inclusivamente perdido alguns dos seus efetivos devido a alguns deixarem de praticar a capoeira e outros transitarem para diversos grupos. A saída recente de alguns membros do grupo deixou marcas entre todos, em particular porque se tratava de alunos que pertenciam às turmas mais antigas e por ter lançado desequilíbrios na continuidade de outros membros, fraquejando o grupo e a liderança do Mestre. Acresce a essas mudanças a busca religiosa, a partir da capoeira, de alguns membros do grupo, em particular do Mestre Chapão, que trouxe consigo parte dos integrantes do Capoeirarte para o culto da Umbanda. Em termos numéricos o grupo já conheceu dias melhores quando, logo no início em Portugal, contava com bem mais de 200 praticantes, hoje cerca de 100. A sua área de ação está circunscrita ao norte de Portugal, em particular nas cidades do Porto, Matosinhos e Póvoa do Varzim. A relação estatística entre homens e mulheres é bastante equilibrada sendo que, por conta das mudanças nos efetivos do grupo, as mulheres têm ocupado bastante espaço de ação na organização interna de eventos, rodas e outras atividades. O grupo possui ainda uma filial em Itália, onde reside outro mestre formado pelo Mestre Chapão. Consta que, no tempo que decorreu esta pesquisa, o grupo obteve um franco crescimento no Brasil, o que proporcionou viagens constantes do mestre aos estados brasileiros onde o grupo está instalado, nomeadamente em Pernambuco, Maranhão, São Paulo e Brasília. É importante dar também conta da presença de brasileiros no grupo em Portugal que, para além do mestre e fundador do grupo, possui um contramestre, atual presidente da associação, um professor e monitor. Na verdade, eles foram considerados ou tomados por todos como um modelo, mesmo que de forma não explícita, por terem começado no Brasil com o mestre e conseguirem reproduzir com fidelidade o que se podia designar de “a essência do grupo”, sendo um grupo representante da suposta “tradição da capoeira pernambucana” em Portugal.

Desde sempre o grupo Capoeirarte, em Portugal, foi olhado pelos outros grupos como um agrupamento exemplar e modelo, no que toca à organização e inserção no espaço social português. No início do novo século, o grupo já possuía um efetivo número de praticantes portugueses capazes de executar todo o trabalho que se espera da formação de um bom capoeirista como: tocar, cantar, jogar no

fundamento do toque executado e comportar-se com alguma desenvoltura e segurança dentro da roda. Num período em que a capoeira de Portugal estava ainda engatinhando para formar bons capoeiristas, o grupo já se destacava nesse ínterim. Outro aspeto de destaque da Associação Capoeirarte, visto de fora e admirado por todos, era a coesão do grupo e o seu comportamento coletivo unificado na forma de jogar, tocar e comportar-se em eventos e situações de encontros com outros grupos. Por todas essas razões o Capoeirarte, no contexto dos demais grupos criados em Portugal, sempre gozou de uma legitimidade indiscutível, sendo os alunos portugueses do grupo considerados modelos para os alunos dos outros agrupamentos. Por volta de 2013, situações inusitadas precipitaram a saída de alguns membros mais ativos e antigos do grupo tidos como referência interna e externa. Um deles, o monitor Cigano, dava aulas e possui um corpo significativo de alunos, tendo sido o responsável pela produção de dois CD's de originais, cujas canções tornaram-se marcas da capoeira portuguesa.

Se tivesse de definir um dos traços identitários relevantes do grupo, tal como é visto interna e externamente, diria que é a apetência pela música. O trabalho musical do coletivo Capoeirarte contou sempre com bons cantadores, tocadores e letristas, tendo lançado no mercado discográfico da capoeira algumas músicas que fazem sucesso entre os praticantes. Pode ainda dizer-se que a musicalidade do grupo, feita pelos seus integrantes portugueses, influenciou bastante a pertença e o envolvimento dos praticantes portugueses na capoeira, dando a saber que era possível ao jovem português expressar e destacar-se na capoeira através de um dos seus elementos mais característicos e tradicionais, a música. É possível ainda afirmar, como poderei demonstrar, que a música produzida no grupo Capoeirarte pelo monitor Cigano tencionou ser e tornou-se uma forma de inserção da capoeira feita em Portugal numa emergente comunidade global de praticantes e serviu como um discurso de legitimação, entendimento e reconstrução da pertença dos portugueses na capoeira, mas também e, principalmente, como uma forma de engendrar explicações coerentes sobre a relação atual que os jovens portugueses, capoeiristas, mantêm com o seu passado colonial e escravagista em tempos pós coloniais.

#### **4.6. Firme, forte e verdadeiro: o axé Capoeirarte colado ao corpo**

A manutenção da coesão do grupo, tal como em muitos outros, tem sido uma das tónicas das vivências coletivas do Capoeirarte nos anos em que os segui. No contexto peculiar deste grupo, essa coesão significa manter uma relação de proximidade e gravitação em torno do mestre, dos valores por ele criados e do que ele designa como uma filosofia Capoeirarte para o grupo e para a capoeira. Na verdade, a manutenção da coesão do grupo é, em particular, uma tarefa de quase todos os grupos em assegurar a longevidade e perenidade da identidade coletiva e que pode girar em torno de ideias e ou mesmo do carisma e liderança de um indivíduo, caso do Mestre Chapão como líder do grupo Capoeirarte. Nos anos em que os tenho observado, sempre tive a vã ideia que tratava-se de um grupo muito coeso, com valores próprios, idiossincrasias e peculiaridades forjadas em anos de convívio, treino e roda juntos. Destaco a tradicional roda de sexta-feira que raramente deixa de acontecer. A roda de sexta-feira é uma prática regular do grupo e faltá-la com frequência pode ser considerado um ato de afastamento simbólico do grupo, sobretudo para os alunos mais antigos. De facto, penso não estar errado no que toca à coesão do grupo, contudo o que não poderia contar é que, ao fim de alguns anos, a liderança do mestre fosse contestada, o equilíbrio interno posto em causa e o grupo fosse fragmentado por figuras internas que ajudaram a cimentar a proximidade entre todos, sendo alguns deles, como se poderá ver, os construtores da “forma de estar Capoeirarte”. Por que falar deste aspeto? Recordo que este capítulo trata de dar conta das dificuldades, limitações e obstáculos encontrados pelos grupos na construção de suas comunidades de praticantes. E se, claro, fatores e obstáculos externos tiveram de ser ultrapassados, os internos certamente foram os mais difíceis de lidar. Como se mantém coeso um grupo de capoeira? Trata-se de uma pergunta difícil de responder. Certamente as possíveis respostas podem valer para a manutenção de quaisquer outros grupos onde se vivenciam práticas religiosas, culturais, desportivas, entre outras, mas decerto terá as suas particularidades. No caso do grupo Capoeirarte esta manutenção passou, durante muitos anos, pela circulação de ideias básicas entre todos, tais como a de que o grupo mantinha as tradições da Capoeira Pernambucana e, como tal, eram herdeiros de um património cultural e simbólico. Esta associação à



capoeira pernambucana fazia-se pela construção da ideia de que os jogadores eram treinados numa tradição de guerreiros, bons cantadores e jogadores especiais, capazes de jogar e lutar de maneira única. O grupo tinha as suas músicas, as suas danças, a sua forma de organizar a bateria e o jogo que os demais não tinham, tudo dentro de princípios, uma tradição e linhagem próprios. Na verdade, nada disso perdeu peso entre os capoeiristas e grupos, esses discursos identitários e de pertença a um passado mítico continuam valiosos e basilares na construção individual e coletiva dos capoeiras. Entretanto, com o andar da globalização, da massificação da capoeira, com a introdução de técnicas rudimentares de marketing, publicidade, com o incremento das organizações estruturais dos grupos baseados em modelos empresariais e hierarquizados, alguns dos elementos ditos “tradicionais” perderam valor em detrimento de uma inserção da capoeira no mercado. Surgiram novos grupos com logótipos e imagens atrativas, alguns associados à prática de outras artes marciais, grupos com maior capacidade de organização de eventos, capacidade de captação de alunos e ligações institucionais às câmaras, empresas e instituições que proporcionaram a abertura de novos nichos de mercado. É interessante perceber como os membros mais antigos do grupo o definem e como o percebem, caso particular de Ângela Sílvia, a Formada Bolinha:

Apesar de tudo a união é uma das características do Capoeirarte, é nos momentos menos bons, nós reparamos que está lá. Depois é a energia. Sou suspeita para estar a falar, mas uma roda do Capoeirarte sente-se ali qualquer coisa. O Mestre Chapão tem o dom do canto, isso transparece e passa para nós e isso junta mais o grupo. A origem do grupo em Pernambuco tem com certeza importância. Não para toda gente, porque nem toda gente tem o conhecimento do universo pernambucano. Mas das pessoas que já estão há mais tempo quando se encontra também um mestre que vem de Pernambuco, conseguimos ver as semelhanças, as coisas em comum, que apostam muito na parte cultural, nas danças, num complemento da capoeira que vem da tradição pernambucana. Para quem está há muito tempo nota-se que as raízes estão lá. (Depoimento da formada Bolinha, novembro, 2013)

Porém, pode perguntar-se, na prática que estratégias foram utilizadas no grupo Capoeirarte para mantê-lo unido, coeso à volta de princípios básicos tidos como coletivos? Uma das estratégias foi a adoção de jargões, frases de efeito, repetidas pelo mestre, utilizadas pelo grupo e enunciadas de várias formas. Uma delas foi a frase, *Ritmo, Ritual e Respeito*, criada por Mestre Decânio, um dos mais famosos alunos do Mestre Bimba, falecido em 2012. Segundo o mestre, a capoeira pode ser definida e

expressa por esses três elementos, sendo o ritmo essencial na condução musical da bateria e, por conseguinte, dos jogadores no âmbito da roda. O ritual surge como construção que permite dar à roda um certo cariz quase sagrado e/ou espiritual, condicionando os comportamentos dos jogadores, em forma de contrição e respeito. Na visão do Mestre Decânio, corroborada pelo Mestre Chapão, os três elementos possuem uma relação intrínseca e indissociável, não sendo possível construir o ritual sem ritmo e sendo o respeito uma consequência dos outros dois. Contudo, para o Mestre Chapão evidencia-se no seu discurso, bem como na sua roda, a importância da construção do ritual.



Figura 12. Tatuagem do logótipo do grupo Capoeirarte. Arquivo fotográfico do professor Pestana.

Para Schechner (2002), à volta da ideia de ritual subjaz uma ligação à mística do sagrado e uma relação entre a eficácia e o entretenimento. Segundo Schechner, o ritual pode ter fins teleológicos precisos e, neste sentido, uma busca por eficácia. Em tese, o ritual implica transporte, de um estado para outro, de uma

fase para outra, razão pela qual deve ser eficaz. Enquanto performance, o seu fim pode ser apenas de entreter, como por exemplo, uma audiência de espetadores ou mesmo os próprios executores da performance. No que toca à capoeira e, em particular, à forma como é vista na roda do grupo Capoeirarte, penso que o ritual liga-se a um momento de contrição e transporte do jogador para um estado de possível transe e envolvimento, não alcançável sem a ritualização da roda.

A performance, segundo Schechner (2002), podem atender a dois propósitos, sendo respetivamente algo como criar uma crença (*make belief*) e ou fazer crer (*make-believe*) em algo. Em *make-believe* a distinção entre o que é real e o que é fantasia ou encenação é clara como, por exemplo, quando as crianças realizam brincadeiras

imaginárias a se fazerem passar por professores ou médicos. Em *make belief* há intencionalmente uma sabotagem desta distinção entre o real e fantasia, pois quer-se criar uma crença sobre algo que está a ser alvo de uma performance. No caso em questão, ao observamos o jargão e o logotipo do grupo no corpo do capoeirista ele quer, simultaneamente, nos fazer crer e criar uma crença da veracidade do jargão como algo que, colado ao corpo, pertence efetivamente à natureza da coisa a ser performatizada.

O corpo possui um papel importante na performance. Segundo Turner (1987), a reflexividade performativa<sup>36</sup> é uma qualidade, que se encontra nas artes performáticas e que permite aos *performers* perceberem-se a si mesmos como agentes ativos, críticos e construtores da sua própria cultura. Neste sentido, tatuar sobre o corpo o jargão “*ritmo, ritual e respeito*” é querer ter como visualizável algo que, por norma, os corpos devem performatizar em várias circunstâncias, neste caso na roda e no ritual da capoeira.

Fazenda (2014) dirá que a performance é uma forma de ação criativa sobre uma realidade e que permite: “Encenar valores e modelos de ação que se crê serem mais adequados e interessantes para si, pode representar o mundo de forma invertida ou criticamente transformada e pode articular livremente elementos oriundos dos mais diferentes contextos.” (Fazenda 2014: 68)

A autora, que tratou a temática da dança teatral, dirá ainda a respeito da dança algo que se aplica à capoeira: a mesma “exprime valores e materializa formas de experiência.” (Fazenda 2014: 69).

Por volta de 2013, o grupo Capoeirarte sofreu um grande revés com a saída massiva de alguns dos seus alunos mais antigos e valiosos na construção e reforço da identidade grupal. Trata-se do Monitor Cigano, hoje professor no âmbito de outro grupo ao qual se filiou. Na verdade, as saídas e trocas de grupos são frequentes na capoeira, tal como nas religiões afro-brasileiras, onde um adepto desliga-se de sua pertença de uma casa religiosa e líder para outro. A conexão entre um aluno e o seu mestre é compreendida como um sistema de linhagens, tal como a relação entre um

---

<sup>36</sup> Performative reflexivity

iniciado nas religiões afro-brasileiras com o seu pai ou mãe de santo, onde se inclui numa família de santo. Essas linhagens permitem traçar uma espécie de árvore genealógica que remonta quase sempre a um mestre fundador e mítico do qual, claro, se deseja estar simbolicamente conectado. Pode pensar-se a linhagem na capoeira como um sistema de trocas simbólicas onde o mestre passa a sua “mandinga” ao iniciado, conhecimento esse que, por sua vez, lhe foi transmitido pelo mestre do mestre e assim sucessivamente. Mover-se de um grupo para outro representa assim trocar a linhagem e aderir a outro sistema de trocas simbólicas. Entretanto, não é assim tão linear se pensarmos que as decisões que arbitram esse empreendimento não gravitam apenas à volta da adesão a outra linhagem que se considera mais legítima, antiga ou tradicional. A decisão pode rondar, como no caso do Professor Cigano, da desavença com o mestre e na busca por lugares onde as condições de acesso ao mercado da capoeira são melhores, as relações contratuais entre os mestres e os seus professores podem ser mais flexíveis e onde os profissionais do ensino da capoeira podem ter maior autonomia frente ao seu mestre. No fundo trata-se ainda da ligação a outro sistema de trocas.

Por ocasião dessa saída, o grupo ficou fragmentado e muitos dos seus membros mais antigos lançaram dúvidas sobre a liderança do mestre, a condução do grupo e a filosofia Capoeirarte. Tal como Gluckman refere, na análise de uma situação social na Zululândia, o momento de tensão vivido no grupo Capoeirarte revelou as contradições e fragilidades das relações grupais: “Uma situação social é o comportamento, em algumas ocasiões, de indivíduos como membros de uma comunidade, analisado e comparado com seu comportamento noutras ocasiões.” (Gluckman 1987: 236)

Não entrarei aqui numa análise profunda da situação de conflito vivida no grupo, tal como requer o método de Gluckman que envolve uma descrição detalhada do caso. Gluckman analisa um facto concreto onde, grupos em oposição de etnias Zulus e europeus, no contexto do *Apartheid*, juntaram-se com a finalidade de inaugurar uma ponte na região da Zululândia, na África do Sul. Em resumo da observação dessa situação, o autor observou três tipos de comportamentos, aparentemente contraditórios, tendo em conta a condição de subordinação mantida

pelos europeus sobre os negros Zulus. Entre estes comportamentos o autor destacou a separação, o conflito e a cooperação.

O monitor Cigano sempre foi, no âmbito interno, um membro integrado e ativo na construção e manutenção dos valores do grupo. Tal como alguns da sua geração, tatuou no ombro o logótipo do grupo como símbolo de ostentação e pertença viril ao coletivo. Um dos seus mais proeminentes contributos, dos quais o grupo muito se orgulhava, era a produção musical, onde a ode ao coletivo estava sempre presente e destacada, bem como a exaltação do mestre. Efetivamente, para muitos, o nome do grupo estava colado à sua biografia, o Cigano do Capoeirarte. Nesta situação social, o monitor Cigano encontrava-se como uma referência interna para o grupo, bem como uma referência externa para os jovens capoeiristas portugueses que o viam como um jogador exemplar, um cantador criativo formado numa escola legítima, o grupo Capoeirarte. A comunidade de praticantes recebeu atónita a notícia da saída do Capoeirarte do monitor Cigano, era uma improbabilidade que isso ocorresse, em particular com ele. De facto, a situação descrita acima não é desconhecida dos praticantes de capoeira e os conflitos intergeracionais e de interesse podem ocorrer com alguma regularidade. Com efeito, a saída sumária de um membro fragiliza sempre o grupo, sobretudo tratando-se de alguém que corroborava na força das suas fileiras.



Figura 13. Tatuagem do logótipo do grupo Capoeirarte. Arquivo fotográfico do professor Cogumelo.

Assim sendo, a sua posição ativa variou de uma longa cooperação, a um conflito e, por fim, separação. O que chama a atenção nesta situação social não são as mudanças comportamentais da nossa personagem central, pois tratando-se de dinâmicas sociais entre os atores, os conflitos e mudanças de atitude até podem ser dadas como certas, mas chama a atenção para as estratégias de reorganização do grupo, equilíbrio e busca de coesão.

Como disse anteriormente, o grupo possui uma filosofia interna, ou modo de estar, mais ou menos implícita, porém bastante interiorizada por todos. Era necessário então criar novos enredos que restabelecessem a verdade do grupo, foi assim que o

mestre criou o lema: *Capoeirarte, firme, forte e verdadeiro*. A ideia era mostrar que o grupo, apesar das adversidades, continuava coeso à volta do seu líder, bem como se mantinha fiel às ideias básicas e idiossincráticas que o mantinham enquanto grupo de capoeira peculiar e, sobretudo, evidenciar vitalidade e vigor. Para além de ocupar o espaço indelével da pele dos membros do grupo, o jargão percorreu ainda cartazes de eventos, *banners* e imagens nas redes sociais. Existe, no entanto, outros fatores de oposição e atrito entre os que saíram e o mestre, como a liderança do grupo, o que gera alguma complexidade ao tema. E, além disso, o fato de se oporem, de um lado, os professores brasileiros do grupo e do outro lado os jovens portugueses que, no âmbito do grupo, clamavam por mais espaço de intervenção e equilíbrio em equiparar-se aos professores brasileiros do grupo a residir em Portugal. Contudo, na visão interna de alguns membros, o que parecia ser um drama social incontornável e doloroso sempre fez parte da biografia do grupo e da vivência dos seus membros e como tal forjaram-se estruturas internas que ajudaram a minimizar o impacto, como nos diz a Formada Bolinha:

Estou aqui desde o início, já vi alguns alunos a entrar e a sair, alguns que faziam muita diferença. Essas mudanças e saídas, algumas reentradas, acontecem, são ciclos, é como a história, repetem-se. A nível organizacional e estrutural, uma coisa que o Mestre Chapão tem de bom é que tem uma estrutura de base sólida que mesmo com essas saídas, que não são os primeiros alunos que saem com graduações altas no grupo, sempre se deu a volta ao nível estrutural, acho que é mais emocional que outra coisa. Como é óbvio afetou muito o mestre, embora faça parte do papel motivar e não mostrar que está afetado. (Depoimento da Formada Bolinha, novembro, 2013)

#### **4.7. Mandinga em verso e prosa: uma performance de género, raça e identidade nacional**

O monitor Cigano<sup>37</sup> iniciou o seu percurso no Capoeirarte logo que o grupo chegou à cidade do Porto, em finais da década de noventa. A sua apetência natural e talento para a música aflorou desde cedo nas aulas e rodas realizadas pelo Mestre Chapão, também exímio cantador e intérprete das músicas de capoeira. “Conheci o Mestre Chapão em 1999 e recebi a minha primeira graduação e também o meu nome

---

<sup>37</sup> Os capoeiristas são conhecidos pela sua alcunha que lhe é dada numa atividade, designada como batismo, em que os alunos recebem a sua primeira graduação.

de guerra "Cigano ", nesse evento ganhei um berimbau por ser o aluno mais esforçado." (Depoimento do monitor Cigano, novembro, 2010)

Em Portugal, o monitor Cigano lançou 3 CD's: o primeiro em outubro de 2006 – *Jogo de Negro* – nome de uma das faixas do disco e, em abril de 2008, *Versos de uma Senzala*, que o consagrou como cantador e intérprete de uma maneira geral, mas de um modo particular em Portugal. O terceiro foi lançado em 2012 e levou o título de *Ritmo, Ritual e Respeito*, enunciado acima, como exaltação ao grupo. " (...) comecei um projeto sério e em outubro de 2006 lancei um CD de originais, a solo, tornando-me no primeiro português a conseguir tal feito." (Depoimento de monitor Cigano, novembro, 2010)

Nos CD's editados pelo compositor, duas músicas ficaram particularmente conhecidas, sendo uma delas a que deu nome ao primeiro disco *Jogo de Negro* e a segunda, editada no CD que se seguiu, chamou-se *Capoeira da África*. Regra geral, as suas músicas falam de um espaço atlântico de trânsito dos negros escravos, dos seus sofrimentos e de como desse sentimento gerou-se a capoeira. Ao ouvi-lo temos a sensação de que quer recriar e captar, quase no momento fundacional, o instante em que a capoeira foi gerada. Numa faixa inédita de um novo CD que está a projetar diz-nos a letra:

*Nasci no navio negreiro sou filho da escravidão  
Minha mãe foi violentada dentro de um velho porão  
Dentro de um velho porão, o lugar que eu nasci  
Sou filho de um capitão, de um pai que eu nunca vi*

A capoeira, criança da qual, simbolicamente, nos fala o compositor, nasceu fruto de uma ação violenta e sendo desde já apátrida, uma vez que é gerada, justamente, no trânsito do grande oceano, a que os negros chamavam Kalunga. Filha de mãe negra e pai branco desconhecidos, a capoeira criança nasce já crioula, híbrida, ou lusófona talvez nos tempos que correm. Chama a atenção, nas músicas do

compositor, o uso particular do ritmo do São Bento Grande de Angola<sup>38</sup>, ritmo considerado tradicional na capoeira, cujas palmas, conhecidas como palmas de terreiro, são as mesmas utilizadas no samba e nas religiões afro-brasileiras. Os toques e ritmos a serem executados nas peças musicais não são escolhas gratuitas e encerram uma estratégia de legitimação e incorporação de saberes, até então, dominados pelos professores e mestres brasileiros que ensinavam a arte fora do Brasil. As letras, mas particularmente a orquestração da bateria, nome que designa a orquestra da capoeira, são todas elas feitas por alunos portugueses do grupo e demonstram um profundo conhecimento das particularidades da performance musical da capoeira. Não espanta que assim seja, visto ser a aprendizagem musical uma parte intrínseca da capoeira e é lugar-comum que todos os capoeiristas, seja qual for a parte do mundo, saibam desempenhar peças musicais. O que chama a atenção são particularidades da execução dos berimbaus, o momento de entrada de cada instrumento, peculiaridades do coro e das palmas e as temáticas abordadas que cabem dentro de um conjunto mais alargado de temas que se incluem em cada toque.

Na faixa *Capoeira da África* do CD *Versos de uma Senzala*, Cigano fala-nos com propriedade de elementos mágico-simbólicos dos velhos mestres da capoeira e transporta-nos a uma paisagem sonora das senzalas e dos heróis míticos como Zumbi dos Palmares: “O negro tem mandinga, seu corpo fechado com seu patuá / Seu andar é ginga, cuidado com negro ele pode matar”.

O negro que tem mandinga é ele próprio, portuense de nascimento, criado entre uma certa malandragem dos jovens dos bairros da cidade do Porto. O seu “patuá” é o seu canto e com ele esgrima versos de uma senzala que vagueia o imaginário dos capoeiristas. Português por nascimento, negro por processo de hibridez e criouliização que se fez, não pela genética, mas pela aprendizagem da ginga e, sobretudo, por um complexo processo de incorporação. E, na última estrofe da música, ele alerta: “cuidado com o negro ele pode matar”.

Segundo o monitor Cigano o teste das novas músicas usualmente é feito nas rodas, antes de irem para os CD's. As músicas são cantadas na roda, sem que se diga

---

<sup>38</sup> O ritmo de São Bento Grande é um toque que tem caído em desuso nos últimos tempos por força da introdução de outros modelos musicais que fazem parte do repertório da capoeira contemporânea.



que são suas e, caso sejam de aceitação geral, são incluídas nos próximos lançamentos. “Vou mandando na roda sem dizer que é minha. Faço uma experimentação na roda, sem eu dizer que é minha. As músicas surgem assim, imagina, eu tou agora aqui contigo, estamos a falar de um assunto e depois até pode surgir uma música disso.” (Depoimento do monitor Cigano, novembro, 2010).

O processo criativo de formação das músicas é bastante interessante e pode, como ele me relatou, passar por conversas informais, bem como à volta de uma reflexão e até de sonhos.

O pessoal normalmente diz assim, eu sonhei com Mestre Bimba e Pastinha e fiz uma música. Outro dia eu sonhei não foi com nenhum deles, mas foi com um escravo com uma nota que dizia assim, obrigado. Não sei se é a maneira correta de interpretar o sonho, mas aquilo era, obrigado era que ele foi obrigado a ir da terra dele pra lá, da África para o Brasil, ele foi obrigado a fazer isso. Mas também era, obrigado pelo que lhe deram a conhecer depois de ter sido levado pra lá. Ou seja se ele não tinha sido levado da África pro Brasil, nunca tinha conhecido a capoeira. Nunca poderia ter vivido as coisas que viveu pra além do sofrimento que teve. (Depoimento do monitor Cigano, novembro, 2010).

A letra da música nunca chegou a fazer parte de um CD, porém não passou despercebido o processo de conceção da música, bem como o raciocínio posterior sobre sonho, gerador da música. Regra geral, as letras do monitor Cigano tratam sempre de questões das relações raciais que concernem à escravidão no atlântico negro. É curioso que abarquem essas temáticas e que sejam parte do seu repertório temático de construção de canções. Certa vez, informalmente, ele confessou-me que estas temáticas lhe eram pertinentes, dado que serviam de apanágio de reflexão no que toca ao ritual da roda, em particular no seu grupo, mas porque também o faziam refletir sobre a sua condição de um jovem português envolvido numa prática resultante de processos coloniais e escravagistas da qual o seu país teve presença ativa. Sempre fui levado a pensar que as letras do autor tinham um carácter pessoal e até autobiográfico, não no sentido de que estivesse a falar das suas próprias vivências, mas de vivências imaginárias que gostaria de ter tido e que de alguma forma refletem o que ele é e projetam o que ele gostaria de ser, como português na capoeira.

Como estas músicas e os seus processos criativos se relacionam com o processo de transnacionalização da capoeira em Portugal e com a construção do Capoeirarte

enquanto grupo? Julgo que devemos ter como base que o monitor Cigano é o resultado de uma geração de praticantes portugueses que se iniciou em Portugal e que teve uma relação intensa com a capoeira de forma a fazer dela, hoje, a sua principal atividade de sustento financeiro. Recordo que esta vivência lhe permitiu vislumbrar a capoeira para além do espetro da roda, do jogo e do treino e levou-o a refletir - tendo como base o processo de construção musical sobre a escravidão - sobre a negritude e o papel do seu país no período colonial e pós-colonial. As suas músicas chegaram a um público muito alargado, em quase todo o mundo, sendo que para os muitos praticantes portugueses foi possível ter uma ideia clara de que qualquer jovem português poderia escrever letras de capoeira, cantá-las e até comercializá-las e, mais ainda, falar com propriedade de temas que concernem à história da escravidão e da África negra, sem prejuízo da sua condição de pertencerem a uma nação que teve um papel negativo neste processo. Quanto ao contributo para o grupo, julgo que ele se fez pela intenção de reforçar a identidade coletiva através da produção musical e consolidar uma estética que refletia um grupo formado por brasileiros e portugueses em Portugal. O último CD, lançado ainda no Capoeirarte, intitulava-se precisamente *Ritmo, Ritual e Respeito* e uma das músicas de maior destaque foi justamente feita em homenagem ao Mestre Chapão, recebeu o título *Ao meu mestre* e possui milhares de visionamentos no canal *youtube*.

Com a saída do monitor Cigano o grupo perdeu um grande produtor de signos coletivos referenciados por todos. Efetivamente, o monitor Cigano fazia parte de uma geração de jovens portugueses no grupo Capoeirarte que perfilava junto dos professores brasileiros do grupo, do sexo masculino, que ocupavam na roda, no jogo e na bateria todos os espaços acessíveis às mulheres, as quais curiosamente constituem a maioria do grupo. Uma das estratégias de reabilitação do grupo, face ao desaire sofrido pela saída do monitor Cigano e do seu grupo de alunos, foi o lançamento de um CD, que levou o nome de *Mandinga no Feminino* e foi todo produzido em segredo pelas mulheres do grupo e lançado no primeiro evento a seguir aos conflitos ocorridos. Porquê mandinga e porquê no feminino? Tendo em conta a dominação masculina que sempre se pensou existir no grupo, eis o que nos diz a Formada Bolinha:

A linha de frente do grupo sempre foi masculina, embora as mulheres sejam maioria. Não sei, acho que é cultural, sempre incomodou as mulheres. Das mulheres que começaram desde o início a única que está sou eu, todas que podiam fazer parte da linha de frente foram deixando. Nesse momento, somos mais mulheres que homens. É um facto que os cabeças do grupo são homens, e vão continuar a ser e isso tem sempre algum peso, quando pensam no Capoeirarte, pensam nos formados e professores do grupo. Por razões culturais e por razões históricas a capoeira sempre foi um universo masculino. E até mesmo quando se pesquisa pra trás histórias de capoeiristas mulheres famosas que conquistaram algum lugar e notoriedade, até os seus apelidos eram machistas. Portanto elas tinham de se assemelhar aos homens para ter alguma notoriedade e para ganharem o seu espaço. Eu acho que hoje em dia nem se justifica nem eu acho que faça sentido, pois elas eram assim no passado devido às necessidades que tinham. No grupo, de uma questão natural, fomos conquistando espaço na organização dos eventos. Estamos sempre presentes nos bastidores, os homens acabam por aparecer, a questão é essa, como figuras ativas e nós estamos nos bastidores, no planeamento, na organização, o que é uma característica feminina. (Depoimento da Formada Bolinha, novembro, 2013)

No discurso acima, as mulheres, representadas pela voz da Formada Bolinha, admitem de maneira estratégica que possuem, no grupo, uma situação subalterna e chamam a atenção para as faces externas das formas de representação do grupo, caracterizado pela presença masculina, viril de demonstração de força e vitalidade no jogo, luta da capoeira. Contudo, existe um elemento subversivo no seu discurso que, com a saída de alguns membros, as mulheres começaram a ocupar um espaço maior, compondo músicas, lançando um CD e no abrir da cortina fazendo-se notar nas rodas:

Acho que as mulheres têm mais espaço para conquistar. Eu acho que o espaço da mulher não tem de ser dado, tem de ser conquistado. Não sou das pessoas que acha que deve se fazer uma roda só pra mulheres. Não a mulher tem que entrar, tem que jogar. A mulher tem que entrar, tem que conquistar o espaço. Se fizermos uma roda só pra mulheres já estamos a discriminar. No meu grupo, neste momento estamos com a forte presença feminina, em número, somos muitas, e em força. A capoeira é feminina, não é “o capoeira é a capoeira”, a mulher pode fazer tudo ou mais, sem distinção. É claro que tem a parte genética, pode ter mais força, mas a mulher pode compensar noutras coisas, no ritmo, na quebrada, tem outras capacidades que complementam-se, não é melhor nem pior. Eu sinto que nesse momento que chegamos a um patamar que já não precisamos lutar tanto, houve uma fase que era pior, que os homens estavam mais à frente. Agora não é mais fácil, acho que começaram a aperceber-se que não há limites para as mulheres. Gosto de pensar que fui importante nesse processo, abri caminho, sou a primeira mulher formada do Capoeirarte. Isso é um peso, uma responsabilidade muito grande. (Depoimento da Formada Bolinha, novembro, 2013).

A *Mandinga no Feminino* do Capoeirarte não é apenas um título de CD é, antes de mais, uma metáfora de ação das mulheres para ocupar de forma discreta, porém intensa, a totalidade das tarefas que se tornaram marca do grupo, como tocar, cantar,

ocupar a roda e, claro, organizar e controlar os eventos. Se compreendermos a mandinga como um estratagema social de ação concertada de indivíduos ou grupos, certamente elas souberam valer-se de um momento oportuno para entrar em cena, tendo estado atrás da cortina por tanto tempo. É curioso ainda refletir que essa mandinga combina também estratégias de dissimulação em deixar pensar, para o conjunto masculino do grupo e para os que conhecem o grupo no exterior, que os homens “são os cabeças”, ou seja, os que lideram. Chamo ainda a atenção para o facto de que a exteriorização da “mandinga no feminino” das mulheres Capoeirarte é através do canto, ao afirmar um dos ícones identitários mais representativos do grupo, a vocação musical. As músicas do CD, por sua vez, valem-se dos mesmos tópicos utilizados pelo monitor Cigano, a negritude, a escravidão, os orixás e a proteção divina das entidades aos capoeiristas, ou seja, a mandinga na sua vertente espiritual da cultura afro-descendente.

#### **4.8. Umbandistas e capoeiras: em busca do Axé em Portugal**

A oportunidade de conhecer o templo da ATUPO surgiu pelo convite de capoeiristas que frequentavam a instituição desde a sua antiga sede. Era dia de festa dedicada a Ogun<sup>39</sup> e eu e o Mestre Chapão fomos convidados a participar na cerimónia, tendo sido o seu primeiro encontro com o Templo Pai Oxalá. No seu depoimento, o mestre disse-me que, em Recife, muitos dos seus familiares estavam ligados ao Xangô, segmento religioso afro-brasileiro típico do Estado de Pernambuco, onde também se destaca a Jurema, outro segmento mais próximo das crenças indígenas e que faz uso de uma bebida do mesmo nome, a Jurema. Disse-me ainda que, apesar de não ter feito qualquer iniciação, seria filho de Ogun e tinha muita devoção pelo seu orixá, cujo guia carrega com orgulho em várias ocasiões. Um detalhe curioso do grupo Capoeirarte é o sistema de graduação que representa as cores dos Orixás. Assim sendo, no decurso do seu crescimento o aluno obtém uma nova graduação que representa, naquela fase evolutiva, um Orixá. Também não escapará o detalhe de que o toque habitual das rodas do grupo é o *São Bento Grande de Angola*,

---

<sup>39</sup> Orixá relacionado com a guerra e que no sincretismo religioso associa-se a São Jorge.

toque tradicional que se executa com as habituais *palmas de terreiro*, que lembram a mesma ambiência musical das giras.

O seu primeiro momento no Templo, segundo o seu depoimento, foi especial, por perceber que ali se tratava de um espaço de resgate das ligações com a religião da qual eram parte os seus familiares em Pernambuco e com a qual sentia conectar o seu passado ao seu presente. A ligação com o templo, surgida com o desenrolar da sua participação, efetivou-se também pela necessidade de guiar o seu comando no grupo, tendo como base as indicações das entidades que confirmavam ou não como e de que forma seguir a difícil realidade do universo da capoeira e do grupo.

A ATUPO (Associação Templo de Umbanda Pai Oxalá) começa com o trabalho desenvolvido por Pai Cláudio de Oxalá, na cidade de Braga. Conheceu a sua primeira sede na freguesia de Ferreiros e, em 2008, inaugurou a sua própria sede no Lugar de Sete Fontes, também em Braga. Consta que, entre o corpo mediúnico, associados, trabalhadores e jovens contabilizam-se cerca de 85 pessoas e uma média de 200 visitantes, todos os sábados (dia de atendimento). O trabalho social da ATUPO é bastante diversificado e envolve o apoio social a famílias carenciadas, bolsa de emprego, trabalho de cura, grupo de jovens, bem como a doutrinação de adultos, jovens e crianças. É visível que, no universo das religiões afro-brasileiras em Portugal, a ATUPO goza de um grande respeito e legitimidade, a julgar pelo trabalho desenvolvido por Pai Cláudio de Oxalá.



Figura 14. Estampa para t-shirt na gira de Ogun templo ATUPO. Montagem de Hugo Caboclo.

Um ano depois da nossa primeira ida ao templo em Braga, reencontramo-nos na mesma gira de Ogun e, para meu espanto, havia um pequeno grupo de praticantes do grupo, de diferentes idades, alguns inclusivamente familiares dos praticantes que, segundo fiquei a saber, formavam todos os

sábados uma pequena caravana em direção ao templo. As visitas aos sábados naquele período ganharam alguma regularidade, bem como o comprometimento de alguns alunos trazidos pelo mestre para os trabalhos do templo desde a sua primeira ida. Alguns passaram a frequentar os cursos de iniciação, musicalidade e doutrina, a utilizar os adereços, como as guias<sup>40</sup> relativas ao seu orixá, e a consumir os objetos religiosos à venda no templo.

O templo da ATUPO fica no cimo de uma elevação escarpada, nos arredores de Braga. O local é afastado, porém bem inserido numa paisagem que enseja calma e contemplação. Regra geral o espaço, que só é acessível de carro, fica repleto de viaturas, cujas marcas indicam um tipo de público classe média, dos arredores e outras cercanias. Com a frequência às giras, pude perceber a familiaridade do ambiente, cujos membros são bastante assíduos, tendo um público flutuante razoável de novos e antigos frequentadores. Uma das suas características é um certo ambiente familiar, até porque os aderentes partem em grupos, com esposas, mulheres e filhos e o espaço está mais ou menos adaptado às necessidades desse público. O grupo de capoeiristas do Porto passou a adotar a parte de trás da assistência, próximo ao assentamento<sup>41</sup> da



Figura 15. Montagem da imagem de São Jorge com o logótipo do grupo Capoeirarte. Montagem de Hugo Caboclo.

casa que fica no extremo oposto ao local onde os médiuns realizam os seus trabalhos. Tudo indica que o crescimento do grupo naquela parte da casa tem dado nas vistas, por começar a ser significativo, por ocupar o mesmo lugar com frequência, por sempre deixar expor-se como praticantes de capoeira com camisas e outros adereços, mas principalmente pela forma efusiva e

despojada como performatizam a sua participação no âmbito da cerimónia. Cabe lembrar que o ambiente da liturgia religiosa das giras é muito familiar aos capoeiristas, principalmente do grupo Capoeirarte, uma vez que o ambiente da roda reproduz a mesma sintonia emocional, se não o mesmo tipo de paisagem sonora na qual é

<sup>40</sup> Tipo de colar ou adereço que se usa para representar o orixá de quem se é filho.

<sup>41</sup> Assentamento é lugar onde se localiza a representação do guia guardião ou orixá da casa.

possível performatizar gestualizações com o corpo, teatralizar transe e sentimentos de elevação e estados de consciência inteligíveis aos iniciados da capoeira.

A ocasião era especial, o grupo mais numeroso, comprometido, e alguns dos seus membros, do sexo masculino, eram filhos de Ogun, orixá homenageado da casa naquele dia. Assim sendo, foram confeccionadas camisas que combinavam o símbolo do grupo com a imagem de Ogun. Como era o mês de abril e coincidia com o evento anual do grupo Capoeirarte no Porto, alguns visitantes, especialmente vindos para o evento, haviam sido trazidos ao templo. Ocorre que fazia um ano que o mestre havia frequentado o templo pela primeira vez, justamente no dia de Ogun, de quem era filho de santo. Quando a gira<sup>42</sup> começou, foi possível sentir um forte entusiasmo dos capoeiristas e a forma efusiva com que se deixaram tocar pelos cantos e palmas. Não tardou que alguns deles necessitassem de apoio e atenção por apresentarem os comportamentos típicos de quem estaria a sentir a possessão por entidades. Por algum tempo foi perceptível uma tensão entre o grupo, uma vez que, uns atrás dos outros, os capoeiristas foram levados por momentos emocionais catárticos de choro, suor intenso e transe, sendo acompanhados, ao longe, pelos membros da casa encarregados de zelar pela assistência. O momento do passe foi particularmente emotivo, pois uns e outros viram confirmadas as suas ligações a Ogun, bem como aos guardiões da casa. No momento final da gira, Zé

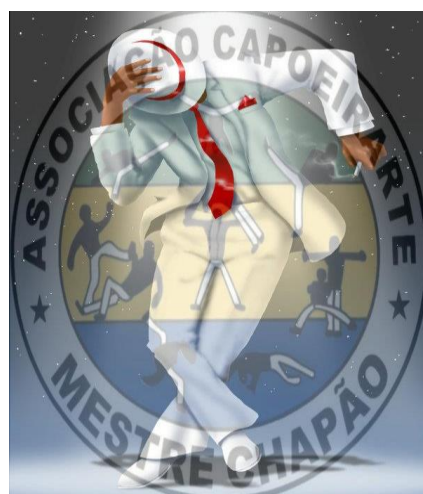


Figura 16. Montagem da imagem de Seu Zé Pilintra com o logótipo Capoeirarte. Montagem de Hugo Caboclo.

Pilintra, entidade do panteão da Umbanda e representante arquetípico do malandro, incorpora no centro e executa, para deleite de alguns, gingas e trejeitos de um velho capoeira. A entidade chega ao fim da sala e para espanto de todos dirige-se ao mestre, dizendo-lhe: “preciso falar com você, temos encontro marcado”. Ao que tudo parece o encontro ocorreu um tempo mais tarde e o mestre diz ter-se esclarecido em muitos aspetos da sua ligação religiosa que se entrelaça, no seu entendimento, com a sua liderança e missão na capoeira.

<sup>42</sup> Gira é o nome dado ao momento do culto das entidades na Umbanda.

Na semana que se seguiu, ocorreram no Porto as rodas e cursos de capoeira com os convidados para o evento, que culminaria com o batismo dos iniciados e a troca de graduação dos alunos mais velhos. O grupo estava fragmentado e corria à boca pequena que alguns dos seus membros poderiam deixá-lo antes ou a seguir ao evento. Há pouco tempo, parte dos praticantes mais antigos tinham deixado a escola Capoeirarte e teriam aderido a outro grupo e havia uma tensão em saber como decorreria o evento, importante para a unificação e o restabelecimento do coletivo. Apesar de situações de conflituosidade e tensão, o evento acabou por sedimentar a aproximação entre os integrantes, corroborando com possíveis indicações que as entidades da casa de culto ATUPO poderiam ter dado ao mestre. Não passou despercebida uma situação particular em que uma das ex-integrantes já retirada do grupo, tendo-se arrependido e sentido distúrbios na sua vida social que a atrelava ao grupo, tentou uma reaproximação, sem sucesso. Entretanto, como era amiga de uma parte dos integrantes que frequentava o templo e tendo estado transtornada com os laços quebrados com o mestre, começou a frequentar as giras, onde por força da reaproximação realizada no espaço espiritual sagrado, foi novamente aceite no coletivo.

Seu Zé ou Zé Pilintra, como é chamado popularmente, é uma importante figura guardiã do templo ATUPO e a sua imagem pode ser encontrada logo à entrada do templo junto a um copo de água, outro de cerveja e uma vela acesa. Segundo pude constatar, Seu Zé costuma aparecer na casa incorporado pelo seu dirigente em ocasiões especiais. Foi curioso saber que, em tempos idos, nos seus primeiros anos a residir em Portugal, Pai Cláudio teria sido capoeirista, tendo treinado com um dos professores do grupo Capoeirarte, que iniciou o grupo nos anos noventa. Este enredo tem servido como mote e ensejo de alguns dos membros do grupo Capoeirarte para justificar uma possível ligação espiritual entre os seus membros e o templo. Zé Pilintra, o malandro capoeirista, serviria também como uma figura de identificação entre uns e outros e justificação de discursos interativos umbandistas e capoeiristas. Lembro que o nobre malandro, conhecedor dos meandros da capoeira, é um importante conselheiro e camarada, ajudando os seus “aliados” capoeiristas nas suas vidas dentro e fora da capoeira.



Durante a minha frequência no templo encontrei muitos outros capoeiristas, brasileiros e portugueses que, ocasionalmente, o frequentavam. Para além do próprio dirigente da casa de culto, outros membros do corpo mediúnico teriam praticado capoeira durante longos anos. Segundo me foi dito, circulam pelo templo capoeiristas do grupo Muzenza, Abada, Capoeirarte, Nação Capoeira, todos eles residentes na região norte de Portugal ou mesmo vindos da Galiza, em Espanha.

Em conversas com Pai Cláudio ele confessou-me que, ao chegar a Portugal, procurava por uma arte marcial que de, uma certa forma, o aproximasse da sua condição religiosa. Foi aí que teve o seu primeiro encontro com a capoeira, precisamente ao treinar com um dos alunos do grupo Capoeirarte, no momento em que estes se instalaram em Portugal. Pai Cláudio confessou que, apesar de nunca ter tido um contacto próximo com o mestre do grupo, teria por ele uma grande admiração como capoeirista. Entretanto acabou por não ficar no grupo, por desavenças com o seu professor. O dirigente do Templo ATUPO acabou por ir praticar a capoeira noutro coletivo onde continuou por cerca de cinco anos. Na conversa que tivemos ele mostrou grande apreço pela capoeira e disse-me que, na inauguração do templo que hoje se encontra em atividade, fizeram-se apresentações de capoeira, maculelê e puxada de rede, todas danças que fazem parte do repertório de apresentações e performances da capoeira. Quando lhe perguntei sobre o que atrairia os capoeiristas para a Umbanda ele respondeu-me:

Eu sempre gostei dessa energia da capoeira. Quando nós fizemos a nossa inauguração houve todo o ritual religioso e depois, dentro do terreiro, houve o maculelê, a puxada de rede, o jogo da capoeira. Eu sempre gostei dessa ligação que a capoeira tem com a religião e a religião tem com a capoeira. Os alunos portugueses quando sabem dessa ligação através da corimba, do atabaque, da música, que consegue lembrar a capoeira, lembra né? Dá pra lembrar. Quem tá chegando na Umbanda, quem tá chegando na capoeira não sente tanta diferença. O que atrai muito o capoeirista é aquilo que vem da raiz que há do orixá em si, do seu filho, o guerreiro. (Depoimento de Pai Cláudio, agosto, 2013)

A ritualidade é uma das características da capoeira possivelmente herdadas das religiões de matriz afro. Esta ritualidade perspectivada através da música, do canto, das palmas, cria um estado mental de contrição e envolvimento, porém de uma certa imprevisibilidade do que pode ocorrer na roda, tornando-a nalguns casos contenciosa, beligerante ou não. Perguntei ainda ao Pai Cláudio que características da Umbanda, no

entendimento dele, possuem semelhanças na capoeira e ele identificou várias em comum:

Desde o respeito pelos mais velhos que estão na roda, e dentro da Umbanda há o respeito pelos mais velhos de religião. Os próprios instrumentos, no caso na capoeira o berimbau manda, na Umbanda o atabaque manda. Na própria roda que há. Nós ali não conseguimos criar exatamente um círculo. Mas existe uma corrente de energia dentro da roda de capoeira e existe essa mesma corrente de energia na gira. Você escuta na roda de capoeira “o berimbau estourou, a energia tava má”. Na Umbanda não estoura o berimbau mas estoura a guia<sup>43</sup>, o fio da guia quando a energia pode estar mais pesada. Tanto estourando através de uma energia muito boa ou através de uma energia mais negativa, quebrando alguma coisa. É conforme o que você está sentindo no momento. (Depoimento de Pai Cláudio, agosto, 2013)

Para os praticantes, o Axé, atributo espiritual das religiões de matriz afro, pode ou não estar presente na roda e influenciar o seu decorrer, fazendo com que em algumas ocasiões a roda possa estar envolta em grande prazer ou, pelo contrário, possa tornar-se um campo de batalha entre os seus membros.

Saraiva (2011), por sua vez, explica a importância da cura, no âmbito das religiões afro-brasileiras, e como o restabelecimento físico e espiritual constitui um dos motes de aproximação dos portugueses a essas religiões. É possível que, num nível individual, a cura, para alguns capoeiristas que fazem parte das sessões de sábado, seja um possível motivo. Contudo julgo que o sentimento coletivo de bem-estar, ou o Axé, é um elemento central aos que recorrem ao templo, em particular os capoeiristas, cuja relação de pertença parece ter sido gerada na roda e na gira.

A noção de Axê é central, já que o Axê é definido como uma força, uma energia vital e sagrada presente em todos os seres naturais. Esta energia precisa ser dinamizada; é através dos rituais que esse processo é assegurado, iniciando-se com o tocar dos tambores e a entoação de pontos cantados que potenciam a descida dos deuses e entidades. (Saraiva 2011: 61)

Seu Zé Pilintra, o malandro, o Exú boémio, bebedor de cerveja e fumante de charuto que na gira de esquerda aparece com as tranca-ruas e pombas giras<sup>44</sup>, é o arquétipo de identificação dos capoeiristas que o respeitam e admiram, considerando-se também, em parte, um deles. É ele quem traz o Axé para o terreiro, com a sua

---

<sup>43</sup> Entre os capoeiristas há a crença de que, quando o arame do berimbau se quebra durante a roda, diz-se que há má energia circulando. As guias são colares utilizados nas religiões afro-brasileiras, com as cores que representam os orixás a que cada praticante está ligado.

<sup>44</sup> São também conhecidas como o povo da rua. São entidades supostamente menos desenvolvidas e que estão num plano astral mais próximo da terra.

graça, simpatia e jeito maneiroso no agir. Esse mesmo Axé também se busca na roda com a animação, envolvimento e construção do ritual que envolve os berimbaus, as palmas, os cantos e atabaques. Na conversa que tivemos, Pai Cláudio enumerou um aspecto importante do comportamento das entidades, que também se conecta aos comportamentos e trejeitos dos capoeiristas:

Há o conceito de algumas entidades, a ginga, a maneira delas agirem, quererem mostrar alguma coisa e agirem de outra. Tá com a mão escondida e a outra esticada que nem o angoleiro. Há isso na linha dos baianos, nos pretos velhos, caboclos, mas mais nos baianos. Eu conheci um baiano [entidade] chamado Zé da Capoeira e Mestre Besouro que é mestre juremeiro. (Depoimento de Pai Cláudio, agosto, 2013)

Como é possível observar, existe por parte dos umbandistas e dos capoeiristas um largo discurso de semelhanças que ajudam a explicar a relação entre essas duas práticas, como se uma de certa forma derivasse da outra. Contudo, parece-me correto concluir que o mais valioso na compreensão de ambos é que existe uma energia que circula tanto na gira, quanto na roda. É essa suposta energia que faz aproximar num campo imaginário e simbólico a capoeira e a umbanda, pelo menos nas interpretações dos praticantes. Pai Cláudio explica essa energia com o conceito de egrégora que, segundo ele, é: “A egrégora é uma palavra que designa a corrente tanto material como uma corrente energética, como espiritual que está no ambiente daquilo que tá se formando.” (Depoimento de Pai Cláudio, agosto, 2013).

Essa corrente, formada pelo somatório de disposições mentais, físicas e emocionais dos indivíduos que se reúnem em grupo para uma determinada finalidade, segundo o Pai Cláudio, seria um legado partilhado entre a roda de capoeira e a gira de umbanda.

A relação entre a capoeira, a religião e a espiritualidade de matriz africana, sempre foi muito próxima, tal como descrevi nos capítulos anteriores. No caso das artes marciais, de uma forma geral, sempre houve uma conexão entre os campos do sagrado e as práticas marciais, com base na ideia de que o desenvolvimento físico levaria a um estado de elevação espiritual, o Zen das religiões asiáticas. Na capoeira, este sentido teleológico da prática marcial nunca foi proeminente, sendo mais relevante a necessidade de busca de proteção ocasional, no âmbito de um jogo

específico e pontual de uma roda. Ou seja, acionar as forças do divino fez-se pela busca de proteção num dado momento e no âmbito de um jogo, com um determinado jogador e não como caminho espiritual e religioso complementar. No entanto, tenho sido levado a pensar que, no caso da capoeira, a necessidade de aliar a prática marcial a ela inerente a uma vivência espiritual ou filiação religiosa afigura-se, na atualidade - e muito por conta do processo de construção da capoeira como fenómeno global - como uma necessidade, cujas razões podem ser as mais diversas. No campo transnacional, é certo que esta possível necessidade esbarra, como poderá verificar o leitor, em limitações e conjunturas de ordem cultural de cada país e de cada sociedade em que, no caso europeu, a capoeira tratou de se instalar.

Embora o assunto seja complexo e talvez controverso, avançaria algumas razões que explicam a necessidade que estou a reportar e irei distingui-las em dois campos: um exterior à capoeira, que tem a ver com um certo reencantamento do ser humano para com o divino e o sagrado, em particular no ocidente, e outro interno, da experimentação da capoeira enquanto ritual que performatiza a relação com o sagrado. Aviso à partida que esta relação dos capoeiristas com uma certa espiritualidade inerente à capoeira não é linear, faz-se a vários níveis e nem sempre como motivação para uma filiação efetiva a um campo religioso determinado e estrito, podendo ser uma relação de simpatia, devoção e respeito, ou mesmo uma vivência emocional indireta, de cunho subjetivo e informal. Preciso também explicar ao leitor que, entre os diversos recortes do trabalho de campo que fui obrigado a fazer para apresentar nesta tese, este pareceu-me um dos mais pertinentes, por estranhar não encontrar o debate em mais nenhuma outra pesquisa e por me parecer, seja em Portugal seja na Polónia, um tema relevante na construção das comunidades de praticantes bem como nos discursos e práticas dos meus interlocutores.

O estudo da relação entre a capoeira, espiritualidade e as religiões de matriz africana, no contexto transnacional, ainda é incipiente. No entanto, alguns autores têm-se debruçado sobre o assunto, é o caso de Varela (2013) que estudou a expansão global da capoeira Angola em Londres e na Cidade do México. No caso mexicano, o autor afirma que houve uma identificação natural dos praticantes mexicanos com o candomblé cujo ritual, segundo o autor, tem sido combinado com a capoeira, a

Santería cubana, os movimentos denominados de neo-mexicas, a yoga e o catolicismo. Varela destaca que este tipo de hibridismo tem sido alvo de conflitos com os mestres de capoeira que encaram como uma intromissão demasiado efetiva nos rituais da Capoeira Angola, embora, de acordo com o autor, comece a haver alguma aceitação.

Também em Cuba as tradições religiosas afro-brasileiras encontram terreno fértil para aliar-se à capoeira, combinadas a Santería cubana e o Palo Monte (Gibson 2014). É importante referir que alguns segmentos da capoeira têm maior propensão à relação com as religiões de matriz africana ou, pelo menos, reclamam para si a herança desta tradição, sendo a capoeira uma extensão da mesma, caso da Capoeira Angola.

No que toca o grupo Capoeirarte, grupo que se define simplesmente como capoeira, nem como Angola nem Regional, a ligação ocorreu com a Umbanda, religião de perfil sincrético que conjuga os orixás, bem como as divindades católicas e entidades arquetípicas da cultura brasileira. Num primeiro momento poderíamos olhar para esta relação como sendo uma relação direta, entre um grupo de capoeira que se situa no meio-campo entre diferentes segmentos e uma religião sincrética. No extremo oposto, pode-se imaginar que os praticantes da Capoeira Angola sentiriam maior propensão para a relação com o Candomblé, por um discurso de pureza que ambos nutrem em relação à cultura africana, como no exemplo dado por Varela (2013) no México e o exemplo dado por Griffith (2010) dos praticantes americanos de Capoeira Angola que buscam na Bahia uma experiência religiosa com o Candomblé. Não poderia deixar de afirmar que esta relação pode existir e que parece ser uma tendência, no entanto, concluo que não se trata de uma relação direta. No caso português, os capoeiristas brasileiros têm sido muito preferidos para integrar os cargos de Ogãs alabês<sup>45</sup> nas casas de culto afro-brasileiro. Esta preferência deve-se a uma dupla razão: ao facto de os capoeiristas estarem familiarizados com o tipo de percussão e o toque dos tambores, como também ao facto de serem de nacionalidade brasileira, conferindo maior legitimidade à casa. Alguns dos capoeiristas brasileiros residentes em Portugal, que ocupam estes cargos, pertencem a terreiros de matriz

---

<sup>45</sup> Cargo religioso destinado a condução do ritual através do canto e do toque dos instrumentos musicais.

muito diversa, seja Candomblé ou Umbanda e, na sua maioria, provêm de grupos de Capoeira Regional ou Contemporânea.

O crescimento das religiões afro-brasileiras, no contexto transnacional, tem sido estudado por vários autores como Pordeus Jr. (2000,2009), Saraiva (2010, 2011, 2013), Capone (2004), entre outros. É óbvio que esse crescimento das religiões de matriz africana não comprova, por si só, um possível reencantamento do mundo, porém evidencia uma mudança do mercado religioso a nível global. O que estes estudos nos indicam é que existem novas formas de religiosidade e adesão religiosa que, apesar de parecerem exóticas ao olhar exterior, estão em perfeita harmonia com a cultura contemporânea. É importante pensar-se que este reencantamento não ocorre apenas em função de novos campos religiosos, mas também leva a novas redescobertas e reconstruções nas grandes religiões como o cristianismo (Kung 1994). Quando me refiro ao reencantamento, falo de uma nova relação com o sagrado, não nos moldes de vivência das relações religiosas anteriores, mas a busca de uma proximidade e intimidade pessoal com o divino. A ideia é que o sagrado não se torne tão distante e possa ser visto e sentido em qualquer coisa, pessoa ou espaço. Quanto aos fatores internos da capoeira, valerá recordar a sua ligação, descrita nos primeiros capítulos, às religiões de matriz africana, como o repertório musical utiliza os nomes dos orixás, faz referências aos santos católicos e a um universo sincrético do qual as muitas religiões afro-descendentes se valeram, como na Umbanda.

O sagrado e o profano são duas dimensões complementares, mais que antagônicas. Que o digam as artes marciais, sobretudo as artes marciais orientais, que sempre tiveram na sua base a busca por uma condição de elevação espiritual, regra geral associada à religiosidade budista, ao taoísmo e ao confucionismo. Essa ligação não era efetiva, porém significativa, uma vez que os seus praticantes encontravam-se envolvidos com as referidas práticas religiosas e as razões para a separação não se faziam presentes. Jennings, Bronw e Sparkes (2010) estudaram o *Kung Fu* na Inglaterra, a partir da vivência numa academia vocacionada para a prática. No seu artigo, os autores discutem as ligações do *Wing Chun Kung Fu* com as religiões orientais, o que pode constituir, por conexão, uma forma de religiosidade indireta para

os praticantes, mas relevam, sobretudo, a prática do *Kung Fu* como uma religião em si, utilizando o conceito de religião secular.

As artes marciais podem também ser ativadas para fins de divulgação religiosa estrita. Trata-se, por exemplo, do caso dos praticantes da Capoeira Gospel (na região do ABC paulista), que professam, através da capoeira, os seus cultos e formas de devoção ligados ao protestantismo pentecostal. O estudo desenvolvido por Pereira (2007) mostra um conjunto de adaptações realizadas aos rituais seculares da capoeira, por parte dos grupos protestantes da região do ABC paulista, para fins de evangelização. Estas adaptações, como será possível perceber, modificaram uma parte significativa das estruturas da roda e do jogo que poderiam conter menções à sua ligação africana, ao mesmo tempo que incorporaram um conjunto de rituais e momentos de exaltação e doutrinação. No Brasil, há também a indicação que as religiões hoayasqueiras ter-se-iam apropriado da capoeira, como certos setores do Santo Daime e da Porta do Sol, que realizam rodas nos seus rituais.

É importante clarificar, neste ponto, como é possível compreender as questões de espiritualidade e religiosidade na capoeira. É sabido que a cultura popular em larga escala foi influenciada por festividades, comemorações, formas religiosas e pelas suas estruturas. Nesta perspetiva, com a capoeira não foi diferente. Contudo, a capoeira claro está para qualquer praticante, não é uma religião. Seja como for, pode-se olhá-la nesse sentido, talvez não na conceitualização clássica de religião, em que existe um conjunto de elementos, tais como uma explicação da origem do ser humano, um sentido teleológico de onde ele poderá ir depois da morte e do que deverá fazer para obter salvação, bem como de um deus ou deuses a quem se adora e venera. Por outro lado, a capoeira em si aparece inúmeras vezes como uma entidade de existência própria na fala dos capoeiristas. É comum ouvir frases do tipo: “a capoeira dá mas também tira”; “tudo que eu tenho foi a capoeira quem me deu”; “devo tudo à capoeira”; “respeite a capoeira que ela vai-te respeitar”. Como é possível perceber nestas falas, a capoeira aparece como um ser superior com existência própria, amorfa, mas que se for zelada e cuidada retornará aos seus algo de bom. À semelhança da religião, ela também possui uma moral que gera comportamentos e maneiras de estar em sociedade, sem se preocupar em formalizá-los, esquematizá-los como condução

orientada de comportamentos sociais desejáveis. Neste sentido, a capoeira assemelha-se às práticas religiosas *New Age*.

Para Turner (1997), os rituais, tal como se apresenta a capoeira, são performances liminares em que as pessoas estão desprovidas das suas identidades habituais e lugares sociais determinados e vivenciam uma experiência de camaradagem que Turner chamou de *communitas*. Numa roda de capoeira, o ritual, tal como o jogo, fazem parte de uma construção coletiva que Schechener (2002) denominaria de performance de transporte. Os indivíduos são transportados a uma condição emocional extrassensorial que transcende a experiência quotidiana. Segundo o autor, este tipo de performance é comum nos rituais mas pode ocorrer, tal como no caso da capoeira, em performances puramente estéticas. Assim como no ritual religioso que tem, entre outras finalidades, o objetivo de transportar tanto quanto entreter, do mesmo modo se faz na capoeira, sendo que o equilíbrio entre transportar e entreter pode ser diferenciado.

Segundo Partridge na *Enciclopédia das Novas Religiões* (2006), as religiões do tipo *New Age* caracterizam-se por uma invulgar forma de organização que não se assemelha às formas tradicionais, não sendo, no entanto, uma igreja, seita, culto ou comunidade. Os que se envolvem nessas práticas normalmente são anti-institucionais e tentam conceber formas alternativas de relação com o divino que não se prendam com formas religiosas estanques. As religiões *New Age*, contudo, caracterizam-se por não terem um avatar de Deus, como Jesus, Buda, Maomé, e que todo o ritual pode ser um ritual de adoração a algo que se acredita ser divino, como a capoeira. De uma forma subliminar existe um fenómeno religioso interessante que é o acreditar sem pertencer. Os praticantes sabem que a capoeira possui ligações com as religiões afro-descendentes e, mesmo não a tomando como uma religião, recorrem à prática como uma forma de adoração indireta.

O ponto central deste debate recai sobre a ideia de que as atividades culturais e desportivas, tal como a capoeira, podem servir de forma de aproximação a um tipo de espiritualidade, bem como o seu inverso é possível. Pode servir ainda, por si só, como um tipo de vivência espiritual alternativa, muito próximo de como se vivenciam



as religiões tradicionais. No campo emocional, ela providencia os mesmos sentimentos, afeições, liminaridades e consequentes efeitos catárticos. Talvez isso explique em parte a popularidade da capoeira e o seu potencial de crescimento fora do Brasil.

### **PARTE III**

#### **Capítulo V**

##### **5.1. A Polónia pós-nazismo e a construção da democracia**

Um dos aspetos que sempre me chamou a atenção na sociedade polaca, no período em que lá residi, foi o seu conservadorismo e tradicionalismo, por vezes extremo, porém ambíguo, que contrasta com a presença de uma população jovem, vibrante e ávida por abanar esse velho carácter nacional. Não era para menos se pensarmos na história do país, nas inúmeras ocupações que lá ocorreram, na gravitação das dimensões territoriais e na invenção e manutenção dolorida da sua identidade nacional.

O período pós segunda guerra definiu aspetos importantes da política e economia polacas que se seguiram. Tal como sucedeu no fim do período comunista, aconteceram mudanças territoriais em que algumas cidades foram cedidas ao território soviético, enquanto outras, caso de algumas cidades costeiras, foram asseguradas garantido o acesso ao litoral. Outras ainda, mais a ocidente e sobre dominação alemã, permaneceram como território polaco. Contudo, essa não foi seguramente a mais proeminente mudança, pois, se no período anterior à ocupação nazi, coexistiam relações de multiculturalidade e multirreligiosidade, advindas da diversidade cultural da sociedade polaca, estas relações tornaram-se diminutas, dando lugar a um estado constituído por cidadãos exclusivamente polacos e católicos. A redução dessa diversidade étnica, por demais visível no decréscimo da população de origem judaica, culminou também numa redução total da população e, mais ainda, no aniquilamento de uma elite cultural letrada e pensante que, em tempos do período nazi como do período comunista, foi literalmente exterminada. Apesar da consciência coletiva dos horrores do holocausto e do aniquilamento da população de origem judaica, o anti-semitismo foi sempre um fantasma na sociedade polaca e, ainda hoje o é, tal como nos tempos mais próximos dessa tragédia.

Segundo Prazmowska (2012), durante o período estalinista houve um ataque massivo à cultura e às tradições polacas, tentando substituí-las por símbolos

soviéticos. A morte de Estaline marcou mudanças profundas nas relações entre a União Soviética e os demais países comunistas, dando margem a um certo grau de autonomia. Após esse período, ocorreu alguma abertura que permitiu observar o que acontecia no ocidente e permitiu aos jovens intelectuais pensar sobre os factos políticos fora das fronteiras nacionais. Nos anos 70, fizeram-se alguns esforços de aproximar o Estado Polaco de alguns países do ocidente que culminou, em 1972, com a visita do presidente Richard Nixon a Varsóvia. Havia uma visão, capitaneada pelo então presidente Gierek, de que a Polónia podia tornar-se um estado moderno e promover algumas reformas, sem contudo afetar o sistema. Não obstante, apesar do interesse de aproximação ao ocidente por parte do regime, havia um franco descontentamento social por parte de dissidentes oriundos de círculos intelectuais, trabalhadores e setores da igreja.

É importante enfatizar o papel e a importância da igreja durante o regime comunista. Na verdade, a igreja e a religiosidade católicas representavam em grande parte a manutenção da identidade nacional. Segundo Prazmowska (2012), havia um suporte massivo da sociedade polaca à igreja em todos os aspetos, desde a vida secular e as normas de conduta espiritual e religiosa. Apesar das tentativas de secularizar o Estado por parte do regime, existia um ponto de concordância entre a igreja e o poder estabelecido, a necessidade de manutenção da ordem. Durante esse período ocorreram encontros entre o Vaticano e os líderes do regime, a fim de concertar acordos sobre a Concordata. A expectativa era de que, com esse diálogo, o Vaticano pressionasse o episcopado polaco a ponderar com maior atenção as suas intervenções contra o regime comunista. Seja qual fosse a investida do regime contra a influência religiosa católica na Polónia, para a maioria da sociedade polaca, ser um católico atento significava reafirmar o carácter da identidade nacional contra o regime comunista. Foi em 1978 que chegou ao Vaticano Karol Wojtyła, João Paulo II, o primeiro Papa polaco. O impacto da sua presença no cargo máximo do catolicismo romano fez-se sentir de imediato ao esmorecer do regime comunista polaco, já de todo impopular.

Nos finais dos anos 70 e início dos anos oitenta, a situação económica e política encontrava-se insustentável. A subida dos preços, as dívidas, bem como o carácter

repressivo do regime, faziam vislumbrar uma possível mudança. O facto determinante ocorre com a greve massiva no porto de Gdansk. É a partir dessa greve que se formará um comité, que adotará o nome de Solidariedade, e tornar-se-á um dos movimentos políticos mais importantes contra o regime com a liderança de Lech Walesa, o líder que receberia em 1983 o prémio Nobel da Paz. Conforme Prazmowska (2012), apesar da importância política do movimento e do seu idealismo latente em mudar os ditames do poder estabelecido, o movimento era em alguns aspetos muito conservador e incorporava muitos elementos da cultura polaca dominante, tais como: o nacionalismo, o antissemitismo, o racismo e uma atitude machista para com as mulheres trabalhadoras. Em 1981 foi declarada a lei marcial e, em estado de guerra, as forças militares foram mobilizadas, o movimento Solidariedade foi declarado ilegal e o regime volta a endurecer as suas políticas. No final dos anos oitenta o regime estava sem apoio externo e interno e, em fevereiro de 1989, começam as negociações para a abertura do regime. Em dezembro do mesmo ano é votado um programa de reformas que dá fim ao regime de partido único, vaticina uma mudança para uma economia de mercado e rebatiza o país como República da Polónia. Era o fim do regime comunista que culmina com votações livres e a eleição, em 1990, de Lech Walesa, sendo que o mesmo período marca também o fim da União Soviética e a unificação da Alemanha. Todas estas mudanças foram atentamente acompanhadas pela igreja católica que esteve sempre presente nas mesas de negociações e espaços de decisão. Havia, por parte do catolicismo romano polaco, o temor de uma consequente secularização e perda de influência social religiosa e, assim sendo, era preciso assegurar um lugar no novo regime.

## **5.2. Cultura e sociedade polacas no contexto pós-comunista**

Uma das tarefas mais importantes de reabilitação social e política no período pós-comunista era, nos termos da política interna e externa, a construção de uma sociedade civil forte e ativa. Segundo Rae (2012), nas novas economias pós-socialistas do leste europeu, termos como mercado, democracia e sociedade civil tornaram-se sinónimos. Existia uma clara visão de que, com uma sociedade civil sólida, estava

aberto o caminho para que se desenvolvessem todo o potencial das forças do mercado global capitalista. Assim sendo, essa tarefa foi acolhida com entusiasmo entre todos os atores sociais nos seus respetivos espaços. Havia uma euforia por uma nova Polónia, democrática, emergente, jovem, social e culturalmente aberta às aventuras dos tempos globais. É importante perceber que a ideia de sociedade civil do novo regime prende-se à formação, ademais, de nichos de consumidores, baseados na ideia de construção de novos estilos de vida, novas identidades locais conectadas a instâncias globais de consumo e rede, e nem tanto a formação de grupos de cidadãos socialmente ativos e intervenientes.

Para Rae (2012), um dos aspetos proeminentes da era pós-comunista era o retorno ao capitalismo e, como tal, requeria medidas drásticas, justificando o desmantelamento de antigas estruturas e a adoção de uma nova política conhecida como terapia de choque. Esta nova política económica foi adotada logo em 1990 e, na visão dos políticos terapeutas, a Polónia tornar-se-ia uma nova potência emergente. Entre as novas políticas estava a privatização e a venda das empresas estatais, o que ocasionou a entrada massiva de empresas estrangeiras e acarretou, ainda, um processo de desindustrialização e abandono da agricultura estatal. De acordo com Rae (2012), entre os anos de 1997 e 2000, o capital estrangeiro, a quem foram oferecidas benevolentes facilidades fiscais, tornou-se detentor de uma parte significativa dos elementos essenciais da economia polaca, incluindo em particular o sistema bancário. Em 2004 a Polónia torna-se um país membro da União Europeia e, para além da euforia política da conquista, consegue algum fôlego económico que adveio dos fundos e apoios comunitários. A contradição do período pós-comunista traduz-se, por um lado, no conjunto de oportunidades que se abriram, inacessíveis no antigo regime tais como: uma capacidade alargada de consumo de novos produtos e serviços do mercado global, o consumo de produtos de elevada qualidade e preço, o acesso a novas atividades culturais, o prazer das viagens internacionais, entre outros. Contudo, o acesso ao modelo das políticas dos estados sociais existentes nos demais países europeus não se efetivou, devido às ferinas políticas neoliberais, bem como à própria mortalidade forçada do estado social por parte das forças políticas e económicas dominantes na esfera global. Rae (2012) enumera um conjunto de indicadores

bastante elucidativos do período de transição, tais como um elevado desemprego jovem, o aumento da pobreza, o grau de degradação dos equipamentos escolares, a baixa qualidade do sistema de saúde com o reaparecimento de doenças como a tuberculose, as desigualdades salariais entre homens e mulheres e a baixa escolaridade e literacia sobretudo nas regiões periféricas. Uma das consequências evidentes desse processo pode ser demonstrada com o significativo aumento da emigração que ocorreu na década posterior ao desmantelamento do antigo sistema, mas, principalmente, nas primeiras décadas do século XX. Segundo o autor, uma das instituições que mais beneficiou da transição foi a Igreja Católica. A reintrodução do capitalismo trouxe prosperidade à Igreja de Cristo em terras polacas, tendo recebido consideráveis subsídios estatais para a construção de escolas e universidades e, sendo ela uma das detentoras de largas parcelas de terra, beneficiou ainda do apoio financeiro da União Europeia para o fomento agrícola. Estes apoios, bem como a influência institucional política católica muscularam a intervenção social religiosa nas mais diversas áreas da moralidade social, como os valores culturais, o casamento, o aborto, a presença religiosa noutras instituições, os direitos sexuais e a etnicidade.

Para além da intervenção no campo económico, surge também, nas primeiras décadas deste século, uma intervenção moral de ordem política, centrada na construção de novos valores da sociedade polaca, baseada numa nova ideologia estatal, tais como: o incremento do patriotismo, a reinterpretação de passagens da História, uma aliança estratégica com a igreja e a conservação de valores considerados tradicionais e moralmente desejáveis. Este pensamento culminou, conforme Rae (2012), com algum tipo de censura, homofobia e racismo.

### **5.3. Capoeira e cultura na sociedade polaca pós-comunista**

Não obstante os problemas que o retorno ao capitalismo poderia provocar, as mudanças políticas trouxeram novas dinâmicas sociais e culturais que constituíram fatores de abertura para a chegada e posterior popularização da capoeira na Polónia. Destaco aqui alguns desses fatores tais como: a construção de novas identidades locais e nacionais conectadas ao espaço europeu e global, a formação de uma nova classe

média urbana, a exposição à cultura global e a formação de novos estilos de vida, a partir do consumo de bens culturais globais.

A socióloga polaca Katarzyna Kolbowska (2010), que estudou a capoeira no seu país, indica que a década de noventa foi crucial para a chegada e implantação da capoeira. Trata-se de um período em que a economia polaca se abriu à iniciativa privada e muitos nacionais iniciaram pequenos negócios, sentia-se maior liberdade de expressão e ocorreu a abertura dos novos media e canais televisivos. Segundo a autora, bares à moda dos *pubs* ingleses foram criados e o espaço urbano da rua tornou-se mais apetecível e frequentado como forma de convívio social e até mesmo de intervenção cultural e artística.

O cenário da música pop polaca, em particular do rock, já era bastante proeminente nas décadas anteriores à abertura dos anos noventa. Segundo Patton (2012), o período da lei marcial dos anos oitenta significou um tempo obscuro e repressivo na política polaca, contudo, para os que viveram esse período, recordam com entusiasmo o auge do rock polaco, bem como da música reggae e punk. Apesar da repressão e censura, havia uma franja social dada pela política do regime que permitiu algum tipo de ação, nem tanto como benevolência dos detentores do poder, mais como forma de entretenimento que permitia distrair as massas das grandes questões do país. O mesmo acontecia noutras áreas como o cinema, onde se podia aceder a alguns filmes, com especial destaque os filmes de artes marciais protagonizados por Bruce Lee. Segundo o autor, o cenário musical devia-se muito ao suporte dado pelos clubes de estudantes e Casas da Cultura, locais que até hoje apoiam a cultura urbana e local, e onde se pode encontrar também aulas de capoeira. Cabe destacar que as Casas da Cultura (*Dom Kultury*) eram locais patrocinados pelo regime para possibilitar o contacto com algum tipo de vida cultural, nomeadamente o acesso à literatura, a exibição de filmes, o teatro e a dança tradicional, sendo detentoras de equipamentos necessários aos grupos musicais. Kolbowska (2010) enfatiza a importância do cenário da música reggae na Polónia, desde os anos oitenta. Segundo ela, trata-se de um cenário musical muito proeminente no mercado musical com muitas bandas locais a assumirem o estilo. Ela compara a cultura musical e filosófica do reggae com um certo tipo de ideologia vigente também na capoeira que transporta para a cultura escrava

das Américas, para a liberdade de expressão e uma certa espiritualidade negra afro-diaspórica. Juntamente com a música punk, o reggae simboliza, nos anos oitenta, um tipo de oposição cultural que caracterizava o regime como “Bad Babylon”.

Contudo, penso que um dos fatores mais assinaláveis nas dinâmicas sociais recentes na sociedade polaca e que, de alguma forma, afetam a reconfiguração identitária nacional é a formação de uma nova classe média urbana. Galent e Kubicki (2012) debateram o tema das novas identidades sociais advindas das mudanças culturais e urbanas e a sua influência sobre a identidade nacional polaca. Neste ínterim, uma das forças motrizes mais relevantes tem sido as classes médias urbanas e as suas novas formas de consumo e de estilos de vida. Os autores chamam a atenção para o papel das cidades no processo de criação de capital social e cultural. No caso polaco, pensa-se que grande parte deste capital teria sido obtido como consequência do crescimento de economias simbólicas e processos de europeização. Estes processos, em que se incluem as trocas culturais simbólicas nas cidades com o seu entorno global, a metropolização e crescente multiculturalidade, segundo os autores, tem levado a reconfigurações da identidade nacional de um cariz étnico para um cariz cívico. Ser polaco, neste raciocínio, é nem tanto fazer parte de uma comunidade nacional homogénea, como comumente eles se definem a si mesmos, mas serem cidadãos ativos nas cidades cosmopolitas onde residem. Os autores destacam ainda a forma como as cidades constroem as suas imagens simbólicas, realçando o caso de Cracóvia, como uma cidade vibrante, com uma vida cultural atrativa, interessante, com museus, galerias, festivais, espaços verdes, entre outras características que cativam a população jovem mais qualificada.

A partir da formação dessa nova classe média, bem mais aberta e suscetível a influências externas, indicaria o papel das novas formas religiosas na Polónia, cujo crescimento teria sido favorecido pelos mesmos fatores que a capoeira. Tal como a capoeira, a espiritualidade *new age* chega à Polónia por volta dos anos noventa e vem num pacote que engloba a alimentação alternativa, novas terapias e medicina alternativa, bem como práticas de aprimoramento do corpo e da mente. À semelhança da capoeira, os movimentos *new age* tiveram inicialmente muita adesão e, como se



verá, também sofreram e sofrem grande resistência da cultura religiosa católica dominante na sociedade polaca.

#### **5.4. O profeta da capoeira na Polónia**

Foi Adam Faba, o professor Sem Memória, como é conhecido na capoeira, quem primeiro introduziu a capoeira na Polónia no ano de 1994. Os seus primeiros passos na capoeira foram dados na Holanda, onde residiu seis meses e treinou com o Mestre Marreta. A aptidão pelas artes marciais devia-se ao facto de praticar Karaté há mais de dez anos, desporto com que competiu e ganhou campeonatos no seu país de origem. Tal como muitos jovens no mundo inteiro, teve no filme *Only The Strong*, conhecido no Brasil como *Esporte Sangrento*, uma das fontes de inspiração e entusiasmo para continuar o seu percurso solitário. Consta que o seu primeiro grupo se chamava Capoeira Brasileira com cerca de sete alunos e, mais tarde, integrou-se no grupo Artes das Gerais com Mestre Nem, de quem divergiu e acabou por criar o grupo Águia Branca. Do encontro e empatia com os mestres ligados à Capoeira Regional na Alemanha, participou do grupo Magia em 2001 que, mais tarde, em 2004, passou a chamar-se UNICAR, União internacional de Capoeira Regional, num consórcio entre os Mestres Nelsinho, Marinheiro, Traíra, Zambi e Saguim.

Atualmente o grupo UNICAR está presente em todas as regiões da Polónia e, em termos quantitativos, rivaliza com o segundo maior grupo, o grupo Camangula, que, por sua vez, teve origem num núcleo de ex-alunos do professor Adam. Estima-se que, no auge do seu crescimento, o grupo tenha atingido quase dois mil praticantes ou mais, segundo cálculos feitos pelos alunos mais antigos do grupo e hoje possua aproximadamente mil alunos, espalhados por diversas cidades. Segundo a hierarquia de cordas do grupo, o professor Sem Memória, Adam Faba, é o mais graduado, seguindo-se três brasileiros, também professores, que se estabeleceram na Polónia no contexto da unificação do grupo ao coletivo UNICAR, coordenados pelo Mestre Zambi com quem Faba possui ligações mais diretas. A seguir na hierarquia, encontra-se um pequeno conjunto de alunos, que a cada ano cresce mais, de estagiários, professores e formados, designações dadas aos praticantes que já podem dar aulas e coordenar o

seu próprio núcleo. Convém deixar claro que, tal como constatei, foi o trabalho desenvolvido por Adam Faba que permitiu fazer crescer a capoeira na Polónia, sendo que muitos grupos que hoje existem derivam do seu trabalho inicial, excetuando o grupo Beribazu em Varsóvia, de que falarei mais adiante. Vejamos como Adam narra a sua própria história e de que forma representa a sua importância na capoeira polaca:

Primeiro meu pai mostrou pra mim o grupo de luta livre. Eu era gordinho e todos meus amigos sempre me chamaram de gordo, eu queria treinar muito esporte para melhorar meu corpo e dominar as crianças. Mas eu tinha problema com luta livre, depois eu comecei a treinar com o campeão de boxe muito conhecido na Polónia, mas o problema é que ele bebia muito. Eu comecei com boxe, boxe tava bom. Mas boxe não me dava possibilidade de vencer mais que uma pessoa, depois eu pensei que preciso treinar outra coisa. Depois eu encontrei uma propaganda de Karaté e sempre nos filmes de Karaté os caras vencem muitas pessoas, pensei que era boa ideia para começar, coisas de criança, você sabe.

É bom explicar que essas coisas acontecem na época do comunismo. No tempo do comunismo, nós jovens, não tem nada para fazer, só escola e esporte. Mas esporte também não eram muito numerosos, só poucas disciplinas como futebol ou pessoa que se interessou por artes marciais, luta livre, boxe, judo, karaté e nada mais. Mas essa época, eu acho que era bom para concentração, porque, nós concentramos muito para treinar forte e não tínhamos internet, não tínhamos *facebook*. E essa época foi boa por que treinamos cada dia muito e grátis. Como ninguém precisava pagar, nessa época tem muita gente treinando artes marciais e Polónia tem boas notas nos campeonatos. Nessa época se pode falar que Karaté foi, para nós, como porta para o mundo, como capoeirista no Brasil que treina muito e depois tem oportunidade de visitar o mundo. Mas lá economia decidiu aqui Polónia comunismo decidiu. Comunismo fechou porta para todos, mas quando pessoa tem boas notas e treinou muito, comunismo abriu um pouco porta para ir a outro país participar de campeonato. Também muitos treinam só por isso, ter possibilidade de sair para conhecer outros países. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

É interessante observar como Adam Faba recorre aos tempos do comunismo para narrar o começo do seu percurso na capoeira. Curioso ainda constatar como esta relação é ambígua, sendo o período comunista simultaneamente bom e menos bom, no sentido em que fornecia poucas possibilidades, porém tudo era gratuito e existia uma oferta razoável de artes marciais em que treinavam com maior intensidade.

Na época propaganda era pequena, só quatro propagandas na rua e cem pessoas na sala. Mestre de Karaté, depois de três treinamentos, organizou lutas e pessoa que começou lutou com avançados e esses iniciantes pararam muito rápido. Primeiro momento tem cem pessoas na sala, depois tem menos quinze e menos quinze, até ficou poucos. Nosso mestre diz, essa galera tem alma, alma para brigar. Não era importante o negócio nessa época, porque ninguém pagou, o mestre decidiu que precisava de alunos para brigar. Nos anos setenta começou o Karaté na Polónia e foi meu mestre da Cracóvia ele trouxe Karaté para Polónia. Ele mora ainda na Cracóvia,

tem grupo aqui e muitos alunos na Polónia. Mas esse estilo, *Kyokushinkai*, que ele propagou e propaga, esse estilo agora está muito dividido. Nessa época era muito forte, um estilo. Mas adiante morreu o mestre que criou o estilo e cada aluno dividiu um pouco, conhecemos essa história também na capoeira. Tivemos começo do Karaté e depois dominação por vinte anos na Polónia. Anos setenta começou tudo, cresceu anos oitenta, depois comunismo caiu, chegou outras coisas, outras disciplinas, começou outras modas. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Existe uma ideia subliminar na fala de Adam que pode ser observada neste fragmento, a ideia dos artistas marciais como guerreiros, não penas como lutadores destemidos, mas como pessoas capazes de superar as agruras do duro regime comunista através do adestramento físico e de, mesmo em condições de isolamento, fazerem crescer uma arte como o Karaté. Verifica-se que, uma vez que no regime não interessava o lucro, as atividades, em particular as artes marciais, tinham por objetivo filtrar e separar os fracos dos fortes. Recordo a perspectiva de Fazenda (2014) sobre a dança, que bem caberá nesta reflexão, de perceber as práticas performáticas como expressão de valores e visões do mundo.

O filme de Bruce Lee, *Enter the Dragon*, foi muito importante. Depois de ver esse filme resultou que aula ficou cheia. Mas o mestre usou mesmo treinamento, fez campeonato e a sala ficou vazia muito rapidinho. Mas eu continuei. Comecei com doze anos e continuei até 1993, depois que fui à Holanda, treinei Karaté e Capoeira juntos. Deixei de treinar Karaté em 1995. Tenho amigos que treinaram juntos e agora são mestres e agora esses amigos querem-me dar faixa mais avançada, mas eu não quero.

Eu tinha um ginásio com musculação com amigos, onde tinha muitos espaços e eu dava aulas de Karaté. Lá eu treinei capoeira com esses movimentos que aprendi na Holanda. Na musculação chegaram sete jovens que assistiram esse *filme Only The Strong*, você conhece esse filme? Então eles falaram, você conhece esse estilo? Eu falei eu não conheço, sou treinador de Karaté, conheço um pouco. Queremos treinar com você, queremos pagar. Eu falei não precisa pagar, pode treinar comigo e fazer capoeira juntos. Depois de três meses chegou oitenta pessoas, eu precisei alugar sala. Depois eu conversei com responsável do Karaté da Cracóvia e falei que é boa ideia, eu acho, convidar brasileiros e começar capoeira porque temos estrutura do Karaté. Essa estrutura pode ajudar, na Polónia, a fazer crescer a capoeira. Porque esse estilo é muito legal, eu peguei muitas coisas boas para o Karaté. Porque na Holanda, eu treinei capoeira só para Karaté, eu não pensei que eu quero fazer capoeira, não. Eu não interessei com a música, eu tinha outra visão nessa época, eu treinei porque eu queria pegar movimentos bons para o meu Karaté. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Refira-se que a prática do Karaté, como arte performática, teve grande influência na formação pessoal de Adam. É valioso destacar que o karaté tinha particular aceitação social na Polónia e não era para menos, dado tratar-se de uma prática com fins de adestramento do corpo e aceite pelo regime desde o seu princípio,

nos anos 70. Domingos (2014), que estudou a prática do boxe em Portugal nos anos 40, fala da relação do Estado com as práticas desportivas e da imaginação de um *habitus* motor desejável pelo mesmo, que seria uma forma de propagandear valores e princípios do regime nas performances desportivas.

Eu falo para meus alunos que capoeira é como uma doença, um pequeno vírus, você pega depois esse vírus, cresce, cresce e não tem remédio para isso. Quando eu falei com o responsável do Karaté ele ficou com medo, ele falou para outros que eu quero destruir o Karaté. Não, não, nessa época eu quis treinar Karaté e capoeira, eu pensei sobre os dois estilos. Mas essa galera fez tudo para me por fora, eu deixei, então eu falei agora eu posso começar capoeira. Nessa época quando eu treinei capoeira, minha capoeira ficou mistura de capoeira e Karaté. Mas isso pareceu uma coisa nova, criamos nova qualidade, novas ideias. Eu lembro dessa época ser muito bom. Esses alunos velhos são hoje alunos de Camangula<sup>46</sup>, que começaram comigo nessa época. Essa galera que começou comigo primeiro e, quando eu comecei a trabalhar com Mestre Ném, muitos alunos saiu. O primeiro contacto com brasileiros foi com ele, ele chegou primeiro na Polónia e fez o primeiro evento em 1998. Trabalhamos um ano, mas esse caminho não funcionou. Desculpe, não quero falar mal sobre o mestre, mas nesse tempo era sempre dinheiro, dinheiro, muito dinheiro e nessa época Polónia era pobre e, por isso, eu não aceitei essa situação e ele não aceitou a mim. Eu disse que não podemos fazer tudo que ele quer. Ele fez uma proposta aos meus alunos mais velhos de fazer o grupo sem mim, eu falei pode ser, a galera saiu eu fiquei com os novos. Eu falei é bom, porque eu conheço só um mestre, é preciso viajar um pouco na Europa, conhecer outros mestres, outros estilos, isso é muito bom. No primeiro momento isso me deixou muito triste, fiquei com depressão, mas depois meio ano, um ano, dois anos, eu orientei que essa situação foi bom e que essa situação abriu portas para outras ideias, para Brasil, para Bahia para tudo.

Depois eu conheci o Mestre Nelsinho que mora em Berlim. Ele deu proposta para mim participar, mas eu falei agora eu quero participar, vou-me orientar e vamos ver. Mestre Nelsinho fazia parte do grupo Magia e deu proposta pra mim de participar nesse grupo como parceiro porque nessa época eu tive grupo grande na Polónia em mais de cinco cidades. Ele falou podemos ser parceiros, eu vou mostrar pra você Brasil, os mestres. Mais tarde Mestre Zambi chegou na Polónia e organizou primeiro batizado com meu grupo em 2001 e em 2003 eu viajei com mestre Nelsinho para a Bahia. Lá eu tive a oportunidade de encontrar a capoeira na rua, de encontrar os mestres. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Penso ser este um momento importante que marca uma rutura com o Karaté, bem como um caminho em busca da descoberta da capoeira brasileira. Também é curioso verificar que esta descoberta tem um foco preciso: o Estado da Bahia e, posteriormente, a Capoeira Regional.

---

<sup>46</sup> O grupo Camangula foi criado pelo Mestre Ném e é o segundo maior grupo na Polónia. O grupo inicialmente chamava-se Artes das Gerais, fazendo alusão ao Estado de Minas Gerais, local de origem do mestre. Na Polónia, o grupo foi criado pelos primeiros alunos do professor Adam Faba. Camangula é uma versão incorreta do nome Cambangula, luta africana que se pensa ter sido um possível ancestral da capoeira.

Eu organizei muitos eventos na Polónia, sempre convidei muitos brasileiros, para o grupo, isso é importante. Grupo cresceu com brasileiros, aprendeu com brasileiros, não comigo. Eu fiquei chefe, mas pessoa com sabedoria pequena de capoeira. Cada ano cresceu a minha sabedoria com os meus alunos. Eu tive o conhecimento do Karaté, o conhecimento do treinador, conhecimento da metodologia do Karaté e eu precisei renovar e trocar essa sabedoria.

No Brasil eu fiquei só três meses, ficamos na costa azul numa pousada e cada dia Mestre Nelsinho mostrou pra mim história da capoeira lá. Eu preciso dar mérito a ele porque ele abriu todas as portas lá, como Mestre Nenel, Mestre João Pequeno, como Mestre Moraes, academia de Bamba. Eu treinava três vezes ao dia, quando ninguém organizou treinamento eu conversei com mestre e paguei treinamento.

A segunda vez que fui ao Brasil foi em 2004 com minha esposa, abriu-se porta para todos. Chegou comigo grupo muito numeroso e começou-se ao período que cada aluno tem chance de ir ao Brasil. Na segunda vez, fui por dois meses com alunos avançados e mesma história, visitamos todas as academias. Eu viajei para um evento na beira do mar com Tamarino no trem. Nessa viagem nós conversamos que não era boa ideia de divisão dos mestres. Dessa conversação, Tamarino conversou com os mestres e os mestres entre eles e começou-se essa ideia de fazer a UNICAR.

Depois Mestre Zambi convidou todos para Bahia para fazer esse evento de fundação. Eles me convidaram como fundador, por que os mestres falaram que eu trabalhei muito duro aqui na Polónia e que eu sou parceiro deles e juntos criamos a UNICAR. A ideia da UNICAR surgiu em 2003, mas oficialmente aconteceu em 2004, quando estávamos lá, com a fundação na Bahia, com os Mestres Marinheiro, Traíra, Zambi, Saguin e eu. Nesse momento a UNICAR criou-se para todos e um aluno alemão criou o escudo. O impacto foi positivo, muita qualidade. Para mim e para alunos da Polónia esse momento deu grande força e, para nós, pareceu que todos os mestres que começaram juntos, treinaram juntos agora estão juntos. Não que cada um tem grupo, somos força de unidade. É como uma família e até esse momento temos problemas pra resolver, renovar e crescer de novo. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Diferente da maioria dos capoeiristas, Adam Faba pouco treinou com algum mestre. No seu percurso, consta que ele apenas treinava em situações de eventos em que participava e nas suas viagens e incursões pelo Brasil. Estas viagens ao Brasil são tidas como momentos valiosos que legitimam o seu percurso e a que ele se reporta sempre junto dos seus alunos, como forma de reforçar a sua vivência da capoeira e da cultura brasileira.

Nessa época do começo da capoeira na Polónia eu viajei muito, me tornei um missionário da capoeira. Muitos convidaram-me a dar aulas. Alguns esportistas na cidade de Wroclaw convidaram-me e eu visitei e organizei eventos, galera treinou comigo. Mas eu nunca fiz imposição que se você treina comigo você fica no meu grupo, não. Se você pensa que é boa ideia participar no meu grupo, dá pra me ensinar, se não você pode encontrar novo caminho. Muitas pessoas trabalharam comigo, mas também procuraram outros caminhos, outros mestres. Todos os antigos instrutores de capoeira na Polónia têm contacto comigo, só um grupo que criou seu próprio trabalho,

nessa época, um grupo que não me convidou, foi Beribazu. Uma pessoa da Varsóvia tem contacto com embaixada e pediu contacto de mestres brasileiros que quer treinar capoeira. Beribazu na Polónia foi único grupo que começou independente. Mas noutros grupos na Polónia, os alunos velhos começaram comigo.

Temos perto de trinta núcleos, não posso visitar todos, eu visito dez grupos por ano. No passado quando eu tinha mais saúde, eu trabalhei como apóstolo da capoeira, viajei muitas cidades. Eu peguei muitos alunos nessa época, eu tinha muitos alunos. No ano de 2004 e 2006 tivemos dois mil alunos. Nessa época tínhamos apenas um batizado. Num desses eventos eu tive aqui oitocentas e cinquenta pessoas. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Como tenho vindo a afirmar, a capoeira começou, nas diferentes partes da Europa, com estratégias e formas variadas. A história narrada por Faba nesse trecho não difere muito de outras que conheci no leste europeu, tal como na Ucrânia com o grupo Senzala, na Bielorrússia com o grupo Artes das Gerais, na Estónia com o grupo Beriba, entre outros. O que há em comum nessas narrativas é o facto de que, nesses países, quase todos os grupos começaram com os locais que assistiram nos anos noventa, período de grande abertura política e económica ao capitalismo global nos países do leste, ao filme *Esporte Sangrento*. Esse foi, para muitos deles, o primeiro contacto e, por algum tempo, o único recurso e modelo disponível para aprender a capoeira. Outro aspeto curioso prende-se com a ausência dos brasileiros emigrantes capoeiristas nos anos noventa, o que se deve a diversos fatores: as condições económicas desses países; a transição dos antigos modelos económicos da economia planificada para o capitalismo; a instabilidade cambial da moeda; a ausência do processo de integração na União Europeia e ainda a inadequação das suas legislações ao novo contexto político e económico. Como tal, estas condições eram pouco ou nada atrativas à imigração.

Assim, muitos dos que pretendiam praticar a capoeira teriam de fazê-lo, inicialmente, com recurso ao audiovisual, mais adiante com a internet e, posteriormente, por uma necessidade de obtenção de maior reconhecimento e legitimação, entrar formalmente num grupo já estabelecido, no Brasil ou na Europa. A entrada nesses grupos fez-se pelo contacto de alguns dos interessados na capoeira com os grupos instalados na Europa, no contexto migratório dos países da União Europeia, tal como ocorreu com Adam, e o posterior convite aos mestres brasileiros

para que viessem, ocasionalmente, ministrar cursos e treinos em ocasiões previamente estabelecidas.

Outro aspeto interessante prende-se com a aprendizagem anterior de outras artes marciais e a função que esse processo integrativo, tal como no caso de Adam, teve de grande importância, no seu percurso como praticante de capoeira e orientador do maior grupo do país. Recordo que, na narração de Faba sobre o Karaté, esta arte de origem japonesa já se havia implantado com sucesso na Polónia, tal como em muitas outras partes do mundo, desde os anos setenta. Este processo, segundo ele, teria sido feito pelos próprios polacos, com pouca ou nenhuma participação dos praticantes nipónicos, diferente de como ocorreu com muitos outros desportos de combate em diversos países no século XX. Como tal, havia uma constatação empírica clara de que seria possível que os locais pudessem, com êxito, tornar nativa uma prática marcial de origem cultural extra ocidental.

Dei comigo a pensar que o meu interlocutor poderia ter posto a si mesmo a seguinte questão: se foi possível ao Karaté implantar-se na Polónia com o empenho dos seus nacionais, por que não o seria para a capoeira? Consta na sua narração que, no contexto do primeiro contacto dos seus alunos mais velhos com “a capoeira do Brasil”, todos optaram por seguir um mestre brasileiro, uma vez que as questões de legitimidade eram mais prementes aos mesmos, como se verá. Na sua narração consta também um longo período de ausência de contacto e busca pelos mestres brasileiros de outros segmentos. Mesmo quando decidiu inserir-se num grupo, fê-lo na condição de parceiro e nunca como alguém que, tendo tido um percurso muito limitado enquanto aluno, já era professor e, portanto, possuía uma posição hierárquica considerável. Ao admitir que o seu saber sobre a capoeira era muito exíguo, o seu discurso revelou que ele tinha grande consciência de um trunfo valioso que jogava a seu favor na entrada para um grupo: o facto de possuir muitos alunos e ser o pioneiro do ensino da capoeira na Polónia.

Foi somente por volta do final dos anos noventa que Faba decidiu-se firmemente a empreender uma busca que o levasse a coligar-se com grupos brasileiros e posicionar-se no campo da Capoeira Regional. O contexto em que isso ocorreu é

muito *sui generis*, pois neste período surgia o grupo Beribazu em Varsóvia, fruto do interesse de jovens polacos que contactaram com a embaixada brasileira e proporcionou a vinda de brasileiros; o crescimento exponencial do grupo Camangula, na época chamado ainda de Artes das Gerais, mas também na sequência de uma década da saída da Polónia do regime comunista, de diálogo com a parte ocidental da Europa, os Estados Unidos e de inserção no mercado capitalista global e das suas redes virtuais de circulação de informação.

Se, por um lado, o facto da sua passagem por outra arte marcial e da sua vivência como protagonista do ensino dessa arte lhe serviram como base para perceber melhor os meandros e caminhos que poderia percorrer a capoeira, no processo de transnacionalização na Polónia, também lhe serviu como elemento facilitador da retenção de uma nova técnica corporal. Apercebi-me que o manuseio corporal de uma nova técnica estaria facilitado por uma certa competência mnemónica corpórea de guardar o repertório gestual e de saber refletir sobre ele num contexto do seu uso prático no ato de combate. Ou seja, mesmo sem ter tido um percurso formal de aprendizagem contínua num grupo, foi-lhe possível observar outros jogadores, aprender e retirar a técnica necessária para continuar ensinando.

Segundo Granada (2013), o processo de transnacionalização da capoeira fez-se em três partes, sendo a primeira, como se viu anteriormente, pela migração de brasileiros, a segunda pela fixação desses profissionais e a terceira pela apropriação da capoeira por parte dos locais. O caso de Adam, bem como de muitos outros, é emblemático do terceiro momento. Se, por um lado, os locais procuram legitimar-se integrando um grupo existente no Brasil ou fora dele, com um coordenador brasileiro, o processo nem sempre é o mesmo, sendo que aqueles, cada vez mais, diligenciam formas de se autonomizar em relação aos mestres brasileiros. Talvez seja interessante contrastar o debate utilizando o exemplo da criação da Federação Estoniana de Capoeira.

Numa visita a Talin, capital da Estónia, realizada em 2010, pude constatar que a prática da capoeira naquele país se iniciou há cerca de dez anos com um grupo informal de praticantes oriundos da própria Estónia, da Rússia e do Azerbaijão, que



constituem a população daquele país. Esse grupo, tendo conhecido a capoeira através de filmes, livros e pesquisas na internet, deu início à criação de uma Federação. Atualmente existem na Estónia três grupos, dos quais dois são existentes no Brasil e um terceiro construído por membros da Federação. Ramid Niftalijev, fundador da Federação, filho de imigrantes do Azerbaijão, nasceu na Estónia. Na entrevista que me concedeu, o líder referiu que começou a praticar a capoeira por volta do ano 2000, através dos movimentos aprendidos, quando assistiu ao filme americano “Esporte Sangrento”. Posteriormente adquiriu uma fita VHS com a filmagem de um batizado, podendo assim aprimorar o pouco conhecimento que tinha. Quando ainda concluí o ensino médio, e nunca tendo treinado em nenhum grupo, chegou a ter cerca de 100 alunos na escola onde estudava, o que o levou a criar a Associação Biriba e, a partir dessa, a Federação de Capoeira da Estónia. Ramid chegou a frequentar alguns eventos do grupo Senzala na Finlândia e lá recebeu a sua primeira graduação e ganhou o apelido de Polegar, sem entretanto assumir a sua presença no grupo. Mais tarde, no trabalho por ele desenvolvido, inseriu um conjunto de mudanças que lhe pareceram mais adequadas à cultura local, como a não adoção de apelidos aos membros do grupo, uma vez que isto afrontaria os preceitos morais de batismo por parte das famílias. Confessou-se ainda agastado com o facto de se fazerem na capoeira gestos pertencentes ao domínio religioso, como o uso do sinal da cruz à entrada da roda, bem como cantarem-se músicas em que se pronuncia o nome de Deus e de santos católicos ou de outras religiões. Referiu, por último, a possibilidade de introduzir-se, na roda, músicas de outros domínios, como Michael Jackson e outros cantores afro-americanos.

Apesar de rejeitar algumas práticas dos grupos de capoeira, como a adoção de apelidos entre os seus alunos, e limitar os tipos de canções entoadas na roda e certos rituais, acabou por fazer uso de modelos de eventos como os batizados formais e a utilização do sistema de graduação clássico utilizado pelas Federações Brasileiras.

A Federação gere as verbas governamentais vindas do Estado Estoniano e do seu Comité Olímpico, ao qual está filiada, sendo responsável por autorizar e licenciar os grupos a dar aulas de capoeira, com autoridade para retirar o alvará, caso o grupo não proceda segundo os preceitos por ela definidos. Consta que tem havido conflitos entre a Federação e os grupos existentes que se recusam a tomar parte naquela

instituição, que não goza de plena legitimidade entre a comunidade local. A Federação Estoniana de Capoeira encontra-se, por sua vez, filiada à Federação Internacional de Capoeira, da qual Ramid é atualmente presidente, uma entidade que tem organizado alguns encontros na esfera mundial e que tem como patrono Annibal Burlamaqui, considerado por alguns o patrono da “capoeira desportiva”.

O processo de legitimação dos grupos e praticantes não brasileiros foi estudado por Griffith (2010). Segundo a autora, que acompanhou os praticantes norte-americanos em peregrinação à Bahia, o processo de legitimação de praticantes no âmbito da capoeira segue a busca por aquisição de capital cultural nos moldes de Pierre Bourdieu, que só poderá ser adquirido pelo agregar de experiências que enriqueçam o seu repertório de vivências na arte da capoeira. Uma ida a Salvador, no Estado da Bahia, constituiria assim algo semelhante a uma ida a Meca para os muçulmanos, sendo no contexto de uma peregrinação secular.

No decorrer da minha participação no grupo UNICAR, pude ouvir inúmeras vezes a forma como Adam recorria ao repertório das suas vivências no Brasil junto dos seus alunos, como forma de se posicionar como um especialista polaco, capaz de fazer uma tradução fiel e perfeita entre as duas culturas. O mesmo valor era dado aos alunos do grupo que tinham ido ao Brasil e principalmente se isso incluísse um bom conhecimento da língua portuguesa e da cultura brasileira.

O processo de construção da sua biografia pessoal na capoeira passou por uma busca. Essa procura visava um tipo de legitimação que, ao mesmo tempo, não o fizesse perder a autonomia e autoridade que já havia obtido. A busca passou também pela procura de um segmento da capoeira que fosse compatível com a sua condição anterior de lutador e praticante de Karaté, ou seja, agregando valores a um capital do qual ele não tencionava se desfazer. Foi por esta via que o próprio justificou a sua ligação à Capoeira Regional.

Eu adoro Capoeira Angola, eu gosto. Eu sempre quando tenho oportunidade de participar de roda de Angola eu participo. Na Bahia visitei academias de Angola. Mas minha origem no Karaté, meu começo com Mestre Ném, depois Mestre Nelsinho e esse estilo Regional é mais parecido com minha história no Karaté, mais luta. Não comecei a propagar Angola na Polónia por causa das minhas capacidades, adoro fazer roda de Angola, mas eu comecei com Regional, é minha origem.

Eu sempre fui aberto, por isso tive boas situações na vida e problemas. Eu sou aberto para criação. Sou aberto para novas coisas dentro do meu estilo, mas também tenho grande respeito por pessoas como Mestre Bimba e Pastinha e tenho na cabeça a lembrança do Karaté, que é a tradição da força. As lendas dão forças. Tudo que temos antes, no passado, ajuda-nos hoje. Na capoeira trabalharam muitos mestres por quatrocentos anos, cada pessoa deixou um pequeno pedaço de sabedoria dele. Agora essa capoeira é tão forte, tão boa e tem tanta alma que essa história deu possibilidade de treinar capoeira hoje. Quando eu respeito o trabalho dos velhos mestres talvez hoje eles respeitem o meu trabalho.

A Regional antes ensinada pelo Mestre Bimba hoje não existe, temos tradição, temos as sequências, mas Capoeira Regional evolui todo tempo. Por exemplo, o estilo que tem Mestre Bimba aluno de Vermelho 27, o estilo que os mestres formados por Bimba, cada um tem um pouco de outros estilos por que deu um pedaço dele mesmo até. Não existe coisa como sujar o estilo, isso é loucura. Eu sou gringo, tenho também ideias na cabeça mas são minhas ideias. Procuro coisas que podemos funcionar no nosso estilo. No contacto com Mestre Xuxo do Cordão de Ouro, um grupo que tenho um grande respeito, eu pude nesse momento trocar coisas que funcionam dentro do nosso estilo. Isso é capoeira. Sempre tenho na cabeça o que fala o Mestre Americano, capoeira é capoeira. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Como se pode notar na fala de Faba, para ele, a capoeira Regional aparece ligada à sua vivência como karateca e artista marcial, mas também aliada a dois vetores, a tradição e a modernização. Tradição porque reconhece em Bimba algo que o conecta a um passado remoto dos negros escravos e modernização porque, tal como concebeu Fred Abreu, a capoeira Regional contém uma dialética de readaptação que Adam soube sabiamente utilizar. No tempo em que estivemos juntos chamou-me a atenção algumas das suas características pessoais. Adam, se bem pude constatar, tem uma personalidade forte, confiante, carismática e uma capacidade de interpretar a realidade de maneira peculiar. Para mim isso ficou claro na forma como se posiciona nas suas aulas, como se relaciona com os alunos, os brasileiros de fora e dentro do grupo, da forma como fala do conhecimento que possui sobre a capoeira e principalmente das suas próprias ideias.

*Eu tenho grande influência de Mestre Zambi, segunda pessoa é o Tamarindo<sup>47</sup>. Não sou bobo, não preciso ideia de outras pessoas, mas Tamarindo tem tão boas ideias que eu aceito para mim. Eu também tenho influência de outras pessoas fora da capoeira. Tenho muita influência do cara que criou a ginástica natural, Álvaro Romano. Na próxima primavera eu trago ele na Polónia para capoeira e outras artes marciais. Eu gostei muito, ele pegou no Jiu-Jitsu, Capoeira Yoga e criou a ideia dele. Coisa muito legal eu uso no treinamento.*

---

<sup>47</sup> Tamarindo é um dos alunos mais velhos do Mestre Zambi que reside na Alemanha.

Eu tenho em minha casa livros e papéis por que eu faço desenhos. Todos os anos que eu trabalhei com karatê e capoeira eu fiz desenhos para os treinamentos. Agora está muito rápido de fazer o desenho, nem escrevo o nome dos golpes. Eu não penso com palavras penso com imagens. Quando eu participo de um treino eu pego nesse treinamento uma ideia e vou fazer esse treino renovado e sempre procuro nova qualidade. Eu não chego no treino sem uma ideia, eu tenho tudo no papel. Eu sempre tenho plano para o treino, esse plano pode ser bom, pode ser mau, mas eu tenho. Ocorreu que, durante o treinamento eu troco alguma coisa que não resultou. Na Bahia eu também procurei livros, como Waldeloir Rego e encontrei também o livro Capoeira Sem Mestre. Tão legal o livro, pequeno, com desenhos. Eu adorei esse livro com desenhos.

Eu não espero ser mestre, depois de tantos anos de karatê, de capoeira. Eu gosto dessa coisa que existe no Brasil do sistema sem corda. Começa-se um momento na vida deles que pessoas chamam ele de mestre, ninguém deu corda, mas pessoas chamam ele de mestre. Eu não tenho sabedoria de mestre de capoeira, tem um pouco da sabedoria do karatê, da capoeira, mas não é completo. Você sabe que eu tenho problema de saúde. Não tenho alma de turista, eu quero treinar, visitar academias. Depois da cirurgia minha vida pega nova qualidade de vida, com certeza primeira coisa é visitar o Brasil. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Faz alguns anos que Adam possui um grave problema na anca que o impossibilitou de jogar e até de treinar. Ele me explicou que essa deficiência formou-se com o desgaste da articulação óssea do quadril gerada pelo uso de pesos postos na perna para correr. Nem sempre ele faz todos os treinos e joga e, só em 2013, fez a cirurgia que possibilitou resgatar parte da capacidade física para continuar praticando. No período em que estudei o grupo, via-o sempre a preparar-se para a aula, com cremes e ligaduras que lhe permitiam fazer parte do treino.

Parte do sucesso obtido por ele na condução do grupo e da manutenção de alunos num grupo da dimensão da UNICAR, na Polónia, deve-se ao carisma de Adam, à sua capacidade de negociar e antever situações. Naturalmente o crescimento do grupo impôs muitos problemas de organização e disputas de poder interno. Para além dos professores polacos, que estão em larga maioria, existem três brasileiros que vieram lecionar capoeira na Polónia, no âmbito da formação do grupo UNICAR. Era de se esperar que, de alguma forma, a liderança de Adam Faba fosse posta em causa pelos novos inquilinos do grupo, mas curiosamente não foi o que ocorreu.

Os mestres conversaram comigo em Berlim sobre os brasileiros na Polónia. Eles disseram: Adão, você tem Secção na UNICAR da Polónia, vai chegar mais brasileiros e com certeza eles querem pegar capoeira de você. Você fecha a porta pra eles. Não, não é minha ideia, eu não fecho porta para os amigos da Bahia. Eu tenho respeito por eles e não tenho medo. Nunca eu tive medo na vida porque Karatê deu isso pra mim.

Não preciso ficar com medo, preciso confiar na minha filosofia. Se eu ajudo uma pessoa essa pessoa me ajuda, é o carma do budismo, isso funciona na minha vida. Eu tenho agora na Polónia, Secão, Amendoim, Dinossauro, e essa galera me ajuda muito que eu sou feliz que grupo cresce com eles também. (Depoimento do professor Adam Faba, novembro, 2012)

Apesar da sua escolha pelo processo de integração num grupo de capoeira cuja filiação a uma tradição e linhagem é indiscutível, ver-se-á que o seu projeto inicial não era esse. Na verdade, Adam Faba tinha em mente um projeto bem mais ambicioso que, a meu ver, está a efetivar-se, porém não nos moldes iniciais, o de construir uma capoeira da Polónia.

Ao que parece Adam soube sempre gerir a seu favor a vinda dos brasileiros, reforçando a sua legitimidade bem como a sua liderança junto de todos. A residência de professores brasileiros na UNICAR da Polónia é a prova de legitimidade do coletivo, o carimbo e o certificado de garantia que põe o grupo em pé de igualdade com os demais na movediça comunidade da capoeira. Ocorre também que, para muitos desses brasileiros do grupo UNICAR, a maior parte deles negros vindos da periferia da cidade de Salvador, residir na Polónia é uma oportunidade ímpar de ascensão social e reconhecimento, como negros e brasileiros, portadores de uma arte que lhes confere distinção social, algo que no seu país de origem lhes era negado pela própria condição racial e social de origem.

Em tempos recentes, consta que um dos professores brasileiros residentes na Polónia envolveu-se em disputas com um dos alunos polacos formados do grupo, que coordenava o trabalho numa pequena cidade polaca. A disputa por espaço e autoridade, no interior do grupo, gerou-se pelo facto do professor brasileiro, convidado a residir na cidade, ter reivindicado junto ao resto do grupo o direito de coordenar e dar aulas em todas as classes existentes no município, subordinando os que anteriormente lideravam o coletivo naquela urbe. Segundo o meu interlocutor do grupo, que acompanhou a questão, a disputa punha-se nos seguintes termos: teria um professor mais graduado, brasileiro, autoridade sobre um formado, menos graduado, polaco, porém tendo sido o que originou e coordenou o trabalho do grupo desde o princípio? O facto envolveu um longo debate interno, a intervenção do professor Adam e de outros professores brasileiros. Contudo e segundo o meu interlocutor, o

tónus da questão não envolveu nem tanto o aspeto da autoridade hierárquica, que também se punha, mas em particular o facto de um polaco submeter-se a um brasileiro. Perguntei ao meu interlocutor, também ele um dos formados do grupo que ministra aulas, o que pensava sobre o assunto, e ele foi enfático, afirmando que a sua opinião estava em consonância com a opinião geral dos demais formados polacos. Para ele, como para os outros, o facto de um professor do grupo ser um nacional do Brasil não lhe conferia autoridade sobre os demais integrantes polacos do corpo docente na Polónia, deveria haver equidade. Consta que da intervenção do professor Adam, bem como dos outros professores brasileiros, resultou uma decisão que validava a posição dos jovens formados polacos, a de que o mesmo deveria continuar exercendo autoridade sobre os seus alunos e coordenando o trabalho que havia iniciado. O professor brasileiro deveria, assim sendo, procurar abrir novos núcleos noutros locais, respeitando a autoridade do seu companheiro de grupo junto dos seus alunos. O mesmo não acatou a decisão e motivou a sua saída sumária do grupo UNICAR.

### **5.5. O *skinhead* acólito que se tornou capoeira**

Sylwester Galjenda nasceu a 31 de dezembro de 1976 na cidade de Chorzów, na Silésia, Polónia. Ele foi um dos primeiros alunos de Adam Faba nos tempos idos da década de noventa e também um dos que, juntamente com outros alunos, decidiu-se a ficar com Mestre Ném, constituindo, hoje, o coletivo rival e segundo maior grupo de capoeira da Polónia, o grupo Camangula. Na altura em que o contactei pela primeira vez, eu tinha chegado recentemente à Polónia, durante o mês de julho de 2011, e telefonei-lhe com o intuito de nos encontrarmos, conversarmos e conhecer o grupo. Apesar do contacto amistoso, levaria algum tempo até que ele me recebesse e se dispusesse a dar uma entrevista. Na verdade, eu tinha-lhe dirigido pedidos insistentes sem nenhum resultado até que finalmente nos encontramos e eu visitei a sua academia. Sylwester é conhecido na capoeira como Francês e é, hoje, um dos professores do grupo e um dos seus principais articuladores. Não foi difícil localizar o seu paradeiro, endereço para contacto ou onde trabalhava, uma vez que é mesmo no

coração da cidade de Cracóvia, junto à estação central, próximo da Galeria Krakowia, onde possui a academia Gota, um espaço especializado em artes marciais e danças de diferentes tipos. Para quem chega à cidade, vindo de outras paragens, de avião ou comboio, a estação é o local onde confluem vários transportes e de onde se parte para outros destinos locais. No local onde se encontra a academia Gota, da qual é proprietário, vê-se um enorme telão, ou Banner, com o logótipo do grupo Camangula, que não passa despercebido a qualquer um que vagueie pelas ruas do centro.

Num fim de uma tarde de inverno encontramos-nos na sua academia para a entrevista. Apesar da aparente resistência, ele mostrou-se aberto, interessado em responder às perguntas e um bom falante da língua portuguesa, com um sotaque brasileiro, algo entre o mineiro e o carioca. Foi através dele que consegui verificar muitas das informações que me haviam sido dadas por outros alunos do professor Adam e do próprio, podendo assim reconstituir um pouco de como foi o início do trabalho desenvolvido por Adam, os dilemas, as questões e o momento de viragem na capoeira da Polónia, onde novos grupos entraram em cena.

Eu vim de uma família religiosa e isso também vem da região onde eu nasci. Eu tava envolvido em atividades junto da igreja, eu ajudava o padre como coroinha, entregava a luz, lia partes da bíblia, participava em organizações dentro da igreja. Depois eu saí de lá, minha vida privada é muito doida. Eu tava também envolvido nessas coisas de *skinhead*, envolvido na organização mesmo, junto com uma equipe de futebol, quando eu tinha 16 anos e passei lá dois anos e fiz muitas coisas erradas. Eu nunca falava com negros, eu tava orgulhoso que eu sou branco, mas a minha vida quando entrei na capoeira mudou total. Eu me envolvi mais ainda na igreja católica e queria entrar no mosteiro. Quando eu estava envolvido para entrar no mosteiro, eu estava apaixonado por Deus, olhá só que aconteceu, eu comecei a treinar. A capoeira me deu um “bum”, tipo eu acordei. (Depoimento de professor Francês, novembro, 2012)

É curioso como Francês narra o seu encontro com a capoeira e o impacto que ela teve na sua vida. Na verdade, tratar-se-ia de um relato de um típico jovem polaco engajado em funções religiosas locais do qual muito se orgulhariam os seus familiares. Nota-se também uma inversão de valores, em que não era a sua vivência religiosa que lhe fornecia a consciência e consistência existencial de si mesmo em relação à realidade à sua volta, o que não se esperaria de um jovem polaco comum, mas sim o encontro com a capoeira e um novo universo.

Eu encontrei com Adam num *show* numa apresentação de Karaté. Meu vizinho me chamou e eu fui ver o campeonato de Karaté. Ele tinha uns alunos, dez ou quinze e fez uma brincadeira, umas coreografias. Nessa época, eles não faziam jogo só coreografia. Eu lembro na época que a gente foi treinar com ele, era duas vezes por semana, isso foi assim, treinamos e só uma vez por mês a gente treinava coisas de verdade de capoeira. Normalmente isso foi tipo treino de Karaté. Na minha segunda semana de treinar, eu ganhei imensos chutes baixos (*low quick*), eu tava muito machucado, o sangue saiu e inflamou todo joelho. Ele fazia sempre um minuto de luta no treino.

Uma vez a gente fazia apresentações como coreografias, tipo eu vou jogar com ele, olha só, eu vou dar armada e você dá meia-lua. Na época a gente não falava armada, era o nome em polonês. Eu tinha com Periquito três coreografias.

No início Adam falava que ensinava capoeira e ele falava que aprendeu na Holanda. Eu fui muito dedicado, treinava todo dia, ele me mandou chamar ele de mestre. Nessa época eu tava encantado pelo cara, eu tinha dezassete e dezoito anos, tava na escola média, tava apaixonado pelo carisma dele. Depois do treino sentava setenta, oitenta pessoas e conversa com ele e ele falando de muitas coisas que nem sei se foi verdade.

Ele foi na Holanda trabalhar. A gente conversava muito com ele sobre esse assunto mas ele não deixava saber muito. Um dia, não sei se ele tava com raiva de alguma coisa, ele falou que foi pra Holanda pra trabalhar. E ele passou na rua e tinha uma festa de rua, ele viu apresentação de capoeira, ele ficou apaixonado, que é isso? O cara dava golpe tão rápido com energia e tudo. Falou que quer aprender e ele foi pra lá e ele falou que era aula de angoleiros e ele foi preparado pra treinar. Ele mandou ele pagar também, ele ficou sem graça e no final ele voltou pra Polónia. Eu acho que ele participou de uma ou duas aulas só. Quando ele voltou pra Polónia ele tava treinando num espaço da musculação. Lá ele tentava repetir os movimentos, eu acho que era o rabo de arraia. E o cara perguntou, o que é isso? Ele diz que é capoeira, uma arte marcial do Brasil. Depois juntou um, mais um, de repente tinha umas quinze pessoas querendo treinar com o cara. Ele falou, vamos alugar uma sala. Ele fazia o treinamento e, de repente, descobriu que ele pode ganhar dinheiro, porque todo mundo juntou pra sala. Os professores dele de Karaté não gostavam disso e do que eu sei ele foi expulso, porque ele começou a ensinar o povo outra coisa. (Depoimento de professor Francês, novembro, 2012)

Francês narra a sua relação com Adam e a vivência inicial da capoeira com o distanciamento de quem está no contexto de outro grupo, na percepção dele bem mais legítimo que o de Adam. Apesar deste distanciamento crítico, o jovem capoeira polaco irá fazê-lo com admiração pelo seu antigo professor e com o saudosismo de quem recorda este tempo pretérito com carinho.

Outra coisa é que ele começou a fazer isso como profissional do mercado. Ele inventou exame pra corda. Não era corda mas faixas, igual do Karaté. Às vezes quando a gente fica lá sentado bebendo a gente lembra dessa coisa. Ele inventava coisas tipo negativa, tipo negativa baiana, aquela que você cai com a perna atrás, ele chamou de “chamo”, não existe esse nome, ele inventou. Tinha umas coisas pra repetir, tipo você tem de ficar na bananeira trinta segundos e você vai ganhar nota um, se ficar trinta e



cinco ganha a nota dois, e depois somou todas as notas e aí você podia ganhar primeira, segunda ou quarta corda, foi muito doido.

Depois quando a gente tava treinando ele descobriu um dicionário e ele começou a contar os números em português, tudo errado, mas a gente tinha de aprender isso. A gente fazia muitas coisas do filme *Esporte Sangrento*, como o AU malandro ou Beija-flor que ele deu um nome em polaco. O aquecimento nesse tempo demorava cinquenta minutos e depois vinte minutos de técnicas. Nessa época não tinha roda, nem abada, a gente tinha roupas de Karaté. Quando chegamos pela primeira vez em Berlim com nossas roupas o mestre riu tanto, tanto.

Primeira coisa foi assim. Meu irmão mais velho trabalhava com informática e em 96 e 97 ele tava muito empolgado sobre internet. Ele me mostrou internet e eu escrevi capoeira tinha, nem sei, quinze mil páginas, incrível, hoje tem milhares. Aí eu comecei a entrar, eu vi movimentos, músicas, nossa tanta coisa, tanta informação, tudo diferente do que a gente aprendia. Tinha música e eu gravei essa música, porque eu só conhecia a música de *Esporte Sangrento*, aquela zum, zum, zum. Aí eu falei, puxa, o cara canta tudo errado, mas eu tava tão doido pela capoeira que não falei a ninguém que ele canta errado. Eu imprimi tudo e foram quarenta e poucas páginas e eu mostrei pro meu mestre e falei, olha Adam o que eu achei. Ele perguntou: - onde você achou? E eu comecei explicar onde, é na internet. Ele começou a olhar, pegou tudo e disse eu vou te devolver tudo na próxima semana. Na próxima aula quando eu voltei ele falou, a gente tá agora mudando, falou assim. Agora não tem mais esse nome (nomes dos golpes em polaco), agora é rabo de arraia, armada, queixada... Ele diz também que daqui a três semanas a gente vamos fazer batizado, perto da lagoa vamos colocar uma fogueira grande e vamos fazer batizado. Vamos começar capoeira de novo, cada um vai ganhar um nome. Baseado na leitura que ele fez, ele usou os nomes dos golpes, bananeira, martelo... Aconteceu mesmo o tal batizado e, claro, é Polónia, o povo bebeu, bebeu e eu fui mais dois novos, e o povo tá muito chapado e esse batizado foi de noite numa fogueira grande e houve luta de facas. Sério, porque ele viu que, lá naquele *Esporte Sangrento* tinha uma fogueira, só que a gente usa faca de madeira. Lá tinha umas cinquenta a oitenta pessoas, tinha muita gente. (Depoimento de professor Francês, novembro, 2012)

A descrição de Francês permitiu verificar o quanto Adam tinha o filme *Only The Strong* por influência. O tempo a que Francês se reporta é a década de 90 na Polónia, período de abertura e entusiasmo para com as tecnologias do mundo global, bem como para as possibilidades advindas deste novo tempo. Embora as portas do capitalismo bem como da globalização estivessem abertas, a sociedade polaca vivia ainda um tempo de transição, de ajustamentos e enlaces entre o velho e o novo regime.

Nessa época ele não se interessava em ir atrás do brasileiro, ele já era mestre, ele não precisava de ninguém. Eu lembro nessa época a gente tinha contato pra ninguém, ele chegava aqui na Cracóvia para dar aulas numa escola de duplos de cinema e eu, mais alguns alunos, ajudavam Adam a dar aulas de capoeira e o cara aprendia aquela merda e achava que era capoeira mesmo. No início se chamava

“brasileiro capoeira” e aí ele encontrou alguém e explicou que não se dizia assim. Eu tenho um panfleto ainda escrito “brasileiro capoeira”.

Então eu achei o contato com um cara que tinha um workshop em Berlim, mas o Adam não queria ir, mas nós fomos lá com quatro pessoas. Isso foi em 1997 e chegamos lá às cinco horas da manhã, isso foi nesse trem barato que você tem de trocar muitas vezes. Depois quando chegamos lá tava fechado. Nós esperamos lá não encontramos nada, foi a primeira que saímos da Polónia. De volta pra Polónia todo mundo riu da gente. Mas eu falei não, tem que ir, temos que procurar alguma coisa. Então o Periquito achou um workshop na Áustria e nós fomos lá. Quando eu vi todos esses movimentos nós notamos essa grande diferença, nós não parávamos de falar no assunto. Ele ensinou tudo, mudou a ginga, mudou tudo. O Adam também foi e ele falou:

- Por que vocês não mostram o que aprendemos na aula passada? Temos que mostrar a nossa capoeira da Polónia.

- Eu falei Adam, acorda, não tem capoeira da Polónia, a capoeira é brasileira. A gente veio aqui pra pesquisar, pra aprender, tá tudo errado, a gente tá errado, tem que mudar.

Ele ficou puto comigo e levou a gente. Na época nesse lugar a gente comprou dois CD's, um berimbau, ele não comprou nada, ele não quis. Na saída o cara chegou pra nós e deu panfleto do evento de Hamburgo, onde vai acontecer um grande evento no Mestre Paulo Siqueira, lá. Nessa viagem, muita coisa mudou, perdemos aquele amor pelo Faba. Pra falar sério nós fomos pra Hamburgo escondido. Ele fala que não quer ir mas, que a gente não precisa dele mais. Mas ele sabia que a gente foi lá. Eu mostrei que queremos filiar com Mestre Ném. Depois ele encontrou com mestre depois que ele foi pra Alemanha. Três ou quatro vezes nós fomos a Berlim treinar com o mestre. Ele já vivia da capoeira. Nossa capoeira mudava muito nessa época. O Faba ensinava maculelê, mas não era, era esgrima, nem tinha atabaque. A gente fazia ginga com um pau grande, era Kung Fu com capoeira.

Quando aconteceu o primeiro batizado ele ganhou o título de estagiário com Mestre Ném. Ele ganhou corda cinza e mestre falou você é estagiário, vou te observar durante alguns anos e depois vamos ver qual corda eu vou te dar. E o resto ganhou cordas normais. O Faba falou:

- Pra que eu vou pagar esse cara lá? O que ele faz pela gente?

O Faba já era alguém aqui e de repente chega um negão aqui querendo dinheiro do cara, ele fazia sozinho o workshop. Agora eu entendo ele, mas na época eu falava:

- Faba é maluco, a gente tem de procurar um brasileiro pra dar aula.

Então o Mestre Ném falou que vai mandar ele embora se ele não mudou, então ele falou em vou embora. A gente falou que não, vamos treinar com Mestre Ném. Ele saiu, voltou o nome capoeira brasileira. Depois de uma semana ou duas começou esse grupo Águia Branca durante um ano mais ou menos. Nesse tempo a gente registou um clube de esporte, ele chegava na escola onde a gente treinava e falava que a gente é traidor. No primeiro evento nós ganhamos terceira corda e o mestre falava que nós temos que espalhar e dar aulas. Só depois de cinco anos eu encontrei com Adam e falamos, mas távamos zangados. Mas foi o tempo que ele

entendeu que a capoeira dele tava morrendo, ele não tinha nada pra ensinar. E um dia ele encontrou com Nelsinho, pessoal do Mestre Vermelho 27 e depois ele começou a seguir uma linha reta. Aconteceu uma vez uma briga com Mestre Ném, um acerto de contas, na abertura da Federação da Polónia. (Depoimento de professor Francês, novembro, 2012)

Adam era muito querido pelos seus alunos e exercia sobre eles um carisma especial, aspeto que pude constatar junto dos seus alunos de hoje. De facto, fica claro que Faba tinha um projeto em mente, o de criar uma capoeira da Polónia e mesmo tendo sucumbido à necessidade de render-se à filiação num grupo brasileiro, a fim de legitimar-se ou mesmo até aprender para poder seguir ensinando, ele ainda assim deu seguimento ao seu percurso como líder da capoeira local. Destaco novamente o papel exercido pelo imaginário do cinema no trabalho desenvolvido por Adam, seja porque tentasse, na ausência de referências, reproduzir passagens do filme *Esporte Sangrento*, seja pela própria magia exercida pelo filme em propagandear um novo tipo de arte marcial libertária e tida como arma dos excluídos. Emerge uma pergunta que, em larga escala, tem escapado aos pesquisadores que se debruçam sobre a questão da capoeira no campo transnacional, a saber: para além de estimular os jovens a descobrir a capoeira, que outro tipo de influência exerceu o cinema, especificamente o filme *Esporte Sangrento*, sobre os seus espetadores, em particular sobre aqueles que sentiram-se tentados a praticar capoeira e o fizeram na sequência do visionamento do filme?

Recordo que, no filme, Louis, o fuzileiro naval norte-americano, era um não brasileiro que teria aprendido capoeira no Brasil e reproduzido nos Estados Unidos, utilizando, para isso, aspetos da cultura negra norte-americana como sinais de referência de modo a facilitar o processo transnacional. Não era de estranhar que Adam se sentisse o próprio Louis, algo entre um guerreiro e um missionário levando uma boa nova aos seres humanos. Como foi mencionado no capítulo acima, os filmes de artes marciais sempre permearam o imaginário social das nossas sociedades, caso particular do filme *Enter the Dragon* protagonizado pelo imortal Bruce Lee, que aliás fez grande sucesso de bilheteira na Polónia. Em diálogo com praticantes de artes marciais polacos foi-me dito que estes géneros cinematográficos eram muito populares na década de setenta e oitenta na Polónia, servindo de entretenimento e motivação para o culto do corpo, ou melhor do ascetismo corpóreo e do adestramento

físico, por sua vez compreendido como uma forma de preparação para a vida em sociedade. Jovens saudáveis e fisicamente preparados para o combate resultariam, certamente, em bons cidadãos, dispostos a defender a sua nação. Consta também que a novela *Escrava Isaura* teve grande sucesso na Polónia comunista, pois tratava-se de uma história de luta do povo subalterno submetido ao imperialismo do capital internacional na América Latina.

Em entrevista cedida pelo instrutor Cigano da Polónia, também ex-aluno de Adam Faba nos primórdios da capoeira na Polónia, ele relatou de uma forma muito próxima a narração contada pelo seu colega de grupo Instrutor Francês, acrescentando alguns detalhes importantes da passagem do crescimento da capoeira na Polónia e do posicionamento do seu grupo e da relação conflituosa entre o seu mestre, Mestre Ném, e Adam faba:

“A gente viu o filme *Esporte Sangrento* e meus amigos vai treinar e eu pensei que eu vou com eles. Adam deu aula de Karaté com música, mas não era música brasileira. Mais ou menos três anos a gente treinou com ele karaté com coisas do filme *Esporte Sangrento*. Eu treinei com ele até 1998 quando gente se encontrou com Mestre Ném. Ele veio na Polónia deu um curso e no fim desse ano ele fez o primeiro batizado na Polónia. Adam continua o trabalho com todos depois de ter sido aluno do Mestre Ném. Passado algum tempo o mestre falou que não quer Adam, ele não pode ficar instrutor no grupo dele, ele tava fazendo as mesmas coisas que ele faz antes, Karaté com Capoeira.

Muito tempo atrás, em 2005, quando a gente criou a Federação de Capoeira da Polónia e na abertura dessa federação foi a roda onde o mestre brigou com Adam. A gente criou essa federação porque nesse tempo, aqui na Polónia, teve muita bagunça. Muitos alunos pensou assim: que o aluno treinou mais ou menos um ano e era bastante e abriu um grupo. Foi muito, nessa cidade onde eu moro, foi mais ou menos quinze grupos. Nessa cidade onde eu moro, criou-se o grupo Capoeira Sem Nome, esse era o nome. Esse cara que criou esse grupo ele treinou com Adam na UNICAR, nem um ano. Ele falou com Adam que ele quer dar aulas nessa cidade e perguntou a ele se ele pode permitir. Foi muitas coisas assim, por isso a gente queria criar e criou essa federação. Essa federação ainda existe e tem mais grupos que participa. Muitas dessas coisas que eu falei terminou sozinho, naturalmente, por isso a gente não faz mais nada com essa federação. (Depoimento do instrutor Cigano Camangula, novembro, 2013)

Mesmo no presente as relações entre Adam e os seus antigos alunos são ainda bastante tensas e circulam à volta das questões de legitimidade e espaço de ação no mercado polaco do ensino da capoeira. Se, por um lado, Adam justifica a sua presença na capoeira polaca reivindicando-se como o primeiro polaco a ensinar e a difundir a

capoeira naquele território, o mesmo diz o grupo Camangula, argumentando que a sua legitimidade provém da ligação com o Mestre Ném, o primeiro brasileiro a intervir e ensinar na Polónia. A presença num grupo originário do Brasil com um mestre brasileiro oferece um capital simbólico quase incontestável e sem margens para questionamentos. O aspeto mais curioso do percurso da capoeira na Polónia, que se cruza à biografia do nosso interlocutor Adam Faba, é compreender as motivações mais intrínsecas do seu envolvimento na capoeira que, a meu ver, prendem-se muito, mesmo que num campo especulativo e metafórico, com as motivações do personagem de Louis, o militar capoeirista do filme *Only The Strong*.

Convido o leitor a seguir uma das passagens do filme em que Louis, o militar e professor de capoeira, apresenta aos seus alunos o berimbau e explica, em tom enfático, que trata-se do instrumento que define o jogo e pede aos seus alunos que o sigam tocando os instrumentos como o bongo e as congas. Depois de algumas aulas e tentativas frustradas, é nessa passagem do filme que a capoeira parece tornar-se familiar e aceite por todos. É interessante pensar que um espetador furtivo do filme, em alguma parte do mundo, tenha-se tornado um praticante e, mais ainda, tome para si uma missão, tal como o fez Louis, a de ensinar a capoeira. É possível que esse mesmo momento do filme, relatado acima, signifique para muitos espetadores o momento em que decidiram praticar e envolver-se com a capoeira, ou seja, o instante que mudou as suas vidas. Recordo como Adam se auto representou como “o missionário da capoeira”, alguém que levou a boa nova a uma cultura distante e recém-saída de anos de ditadura comunista. Por detrás da constatação, acima referida, está uma reflexão mais profunda que concerne a uma busca intrínseca de todos os seres humanos, a busca pelo significado das coisas. Trata-se do mistério da existência humana, o mistério de como representamos e simbolizamos as experiências e vivências que temos e como, a partir delas, construímos os nossos próprios significados e tomamos as nossas decisões.

Donohue (2002), que estudou a importância dos filmes de artes marciais no imaginário da cultura americana, destaca o papel do guerreiro, do lutador como agente moral. O seu valor não reside, nem tanto, nas suas capacidades físicas, mas na sua excelência moral em suspender aspetos da sua vida, em favor dos outros. Recordo

que Louis, representado por Mark Dacascos, era um ex-militar que teve como papel, no filme, ensinar os seus alunos a tornarem-se seres humanos melhores, socialmente adaptados e culturalmente integrados, utilizando para tal a capoeira. Não terá sido essa a motivação de Adam? E se assim o for, não será esse o aspeto que legitima o seu percurso, nem tanto o saber se estava ou não próximo da capoeira feita pelos brasileiros, mas principalmente o que o motivou na caminhada? Sobre esse assunto só poderei especular, entretanto a confirmar a veracidade desse argumento, suspeito que teremos uma resposta plausível sobre o alcance do filme *Esporte Sangrento* no que toca o imaginário dos seus espetadores mais atentos.

Se pensarmos na mandinga como estratégia do ser humano em safar-se em situações liminares, podemos dizer que Adam encontrou, no filme, não só a motivação para seguir como praticante e líder da capoeira, mas a mandinga de como adaptar a capoeira em território polaco. Ou seja, a mandinga enquanto dádiva passada de um mestre ao aluno, foi dada a Louis, por seu mestre e, por sua vez, foi dada a Adam, tanto a quantos outros. É esse o mistério da *Mandinga for export*.

## **5.6. UNICAR Polónia: os guardiões da Capoeira Regional**

Como qualquer outra arte marcial ou forma de luta, a capoeira também tem os seus mitos, pais fundadores e um panteão de mestres que figuram no altar das celebrações dos praticantes. Por volta da década de 30 surgem dois mestres com duas propostas de sistematização e modernização da capoeira que permitiram trazê-la até aos nossos dias e percorreram os locais mais recônditos do globo. Manuel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, foi um dos promotores dessa mudança que ainda hoje faz curso.

Nascido em 23 de novembro de 1899, na cidade de Salvador, conforme referi, Bimba foi um dos responsáveis pela abertura da primeira academia de capoeira, criada em 1932 e conhecida como Centro de Cultura Física Regional Baiana. A sua proposta arrojada conferia maior marcialidade à capoeira, com golpes mais efetivos e adaptados a um formato de combatividade que foram inúmeras vezes testados pelos seus alunos nos ringues contra outras artes marciais. A personalidade marcante de Bimba mereceu

algumas biografias dos seus alunos, como Mestre Itapuã, Jair Moura, Decânio Filho e Muniz Sodré. Em 2007, o cineasta Luís Fernando Goulart lança o filme *A Capoeira Iluminada*, que narra a saga do Mestre Bimba e coroa de êxito a vida e obra do criador da Capoeira Regional.

Apesar da importância incontestável do mestre e da Capoeira Regional por ele criada, muito poucos foram os que trilharam os seus passos, praticando a Capoeira Regional tal como ele a concebeu. Mesmo entre os seus alunos mais renomados que pelo mundo ajudaram a difundir a arte afro-brasileira, quase nenhum segue à risca o modelo deixado pelo mestre. Nos diversos depoimentos dados pelos seus discípulos, a Capoeira Regional era feita de forma tão particular pelo mestre que seria difícil reproduzi-la com tanta beleza e originalidade como o velho Bimba a fazia. A bateria composta por um berimbau e dois pandeiros, as sequências de ensino e os balões<sup>48</sup>, figuram hoje como mero folclore e quase já não é ensinada na maioria das academias.

Diferente da Capoeira Angola, que atravessou um período de reclusão e quase desaparecimento, mas que hoje em dia é marca identitária de vários grupos, poucos grupos de capoeira reivindicam-se como adeptos exclusivos da Capoeira Regional. O grupo Filhos de Bimba, que tem como condutor o Mestre Nenel, um dos filhos de Bimba, é dos poucos que levam adiante a proposta original da Capoeira Regional, destacando-se ainda a Associação de Capoeira Mestre Bimba, os grupos Porto da Barra e UNICAR que, por sua vez, reclamam uma ligação ao Mestre Bimba através do Mestre Vermelho 27, ex-aluno de Bimba, ex-zelador da antiga academia em Salvador, hoje coordenada pelo Mestre Bamba. De resto, pouco mais pode ser categorizado como Capoeira Regional nos moldes tradicionais, figurando na sua maioria pelo que hoje se designa como Capoeira Contemporânea, uma forma híbrida entre a Capoeira Regional e Angola. Contudo, a ideia de que a Capoeira Regional tem sido pouco proeminente no cenário global do crescimento da arte é controversa e contestada por alguns. Certa vez expus ao historiador da capoeira Fred Abreu a questão acima enumerada, ele repostou-me da seguinte maneira:

---

<sup>48</sup> As sequências são combinações feitas a pares idealizadas pelo mestre Bimba no seu treinamento. Os balões são um conjunto de projeções treinadas pelos jogadores para serem executadas durante um jogo de iúna onde só podem jogar os alunos formados.

Acho que a Regional já nasceu como “obra aberta” e desse modo acessível para transformações. A base do que Bimba ensinou continua viva tanto nos grupos mais tradicionais, como na Academia do Mestre Nenel e outros. A Regional está crescendo inclusive com grande vigor no exterior através dos alunos de Nenel e outros mestres, como nas regiões periféricas de Salvador. Quanto a importância, você acha que uma obra tão robusta como a regional e tão importante para o mundo da capoeira vai perder valor? (Resposta de Fred Abreu enviada por correio eletrónico em 28-04-2013)

De facto, o nobre pesquisador tinha as suas razões, não se pode de forma alguma negligenciar o poder da criação da Capoeira Regional, tão pouco a sua influência no âmbito geral do crescimento dos grupos de capoeira, bem como da sua expansão internacional. Como foi dito acima, na ausência de uma designação adequada, muitos grupos que não são da Capoeira Angola, são designados como grupos da Capoeira Regional, capoeira atual, capoeira contemporânea ou regional-contemporânea. Seja como for, a estrutura formal não segue estritamente as designações deixadas por Bimba, tal como se fez na Capoeira Angola de Pastinha. Advogo ainda que a Capoeira Regional, tradicional, tal como foi feita por Bimba, está novamente ganhando proeminência, por força dos seus alunos ainda vivos e do trabalho do seu filho Nenel, coordenador do grupo Filhos de Bimba, que tem gozado de grande visibilidade e destaque nos media e eventos da capoeira. No entanto, foi num recanto do leste da Europa onde fui encontrar um dos maiores grupos de Capoeira Regional que se conhece fora do Brasil e é possível que, em termos numéricos, um dos maiores do mundo. Como se explica esse facto e como se efetivou esse processo de construção é a história que se segue.

O espaço de treino do grupo UNICAR em Cracóvia situa-se num dos locais centrais e emblemáticos da cidade, próximo do rio Vístula, o mais longo rio da Polónia, e junto ao Castelo Real de Wawel, onde se encontram os restos mortais das mais importantes figuras da formação da nação polaca, inclusive um dos seus últimos presidentes, falecido tragicamente num acidente de avião. O espaço fica numa escola pública na rua Bernadinska onde todas as terças, quintas e sábados ocorrem os treinos e rodas.

Cracóvia é conhecida na Polónia pela sua importância cultural e por possuir uma das universidades mais antigas do país e da Europa. Para além disso, acresce o



valor turístico da cidade com locais muito visitados, como o centro histórico, o bairro Judeu, mas também a proximidade com o antigo campo de concentração de Auschwitz, local de peregrinação mundial. Atualmente, a cidade também possui um importante parque de negócios que atrai empresas do mundo inteiro, sobretudo pela mão-de-obra qualificada e jovem que se pode encontrar naquela parte do país.

Muitos dos jovens praticantes de capoeira dos grupos da cidade são estudantes ou ex-alunos das universidades locais que chegam atraídos pelas qualidades académicas, pelas oportunidades profissionais ou, simplesmente, pelo espaço cosmopolita e europeu que a cidade oferece. É em Cracóvia também onde encontramos um dos poucos cursos universitários de língua portuguesa do país, cujos jovens estudantes acabam, muitos deles, por participar de algum grupo de capoeira local.

Falar a língua portuguesa entre os praticantes constitui um capital cultural e simbólico valioso no grupo de pares, pois é tida como a “língua oficial” da capoeira e permite aceder a um conjunto de informações sobre a capoeira que não estão facilmente disponíveis em outras línguas. A descodificação das letras das músicas, o diálogo com os professores brasileiros, a leitura de livros e artigos são algumas das *nuances* do uso da língua e um certo charme, claro, pois fica bem inserir alguns brasileirismos nas conversações em polaco. Cabe ainda dizer que a aprendizagem da língua portuguesa é parte integrante do pacote de conhecimentos que é publicitado nas aulas de capoeira, como encontrei no cartaz do Instrutor Chocolate do grupo Capoeiragem. Na ausência do professor Adam, os seus formados e monitores assumem a condução das aulas e quase todos falam, em níveis diferenciados, a língua portuguesa. Os que não falam bem dominam o uso de jargões básicos, como nomes dos golpes, letras de música, partes do corpo, a contagem numérica para repetição dos movimentos, a dinâmica corporal e espacial que permite situar a esquerda, direita, em baixo ou em cima e dar indicações sobre os movimentos que, ao fim de algum tempo, passam a ser facilmente incorporados pelos alunos mais novos. A parte do *status* que pode proporcionar o domínio do português do Brasil, a língua portuguesa é uma ferramenta que simbolicamente liga os praticantes do pavilhão da escola da rua Bernadinska ao resto do mundo da capoeira. Diria que a língua portuguesa é parte da

dádiva da mandinga, transmitida de mestre a aluno e, seguramente, o principal veículo de transmissão da mandinga, enquanto forma de saber.

No inverno rigoroso de 2012, pela altura do mês de fevereiro, quando as temperaturas atingiram os vinte graus negativos, comecei a frequentar os treinos do pavilhão de desporto na rua Bernadinska. Ao descer as escadas que dão acesso ao pavilhão, já ao longe ouve-se a música que foi previamente escolhida como *hit* musical para aquela noite. Adam é um professor atencioso e conhecedor das liturgias da capoeira, por isso, assim que cheguei, apresentando-me como professor de capoeira e pesquisador, fui prontamente recebido, deixando-me à vontade para participar nos treinos e sendo sempre cordialmente citado, no fim do treino, como amigo e visitante. Treinamos e jogamos na roda com entusiasmo e, sempre que possível, o próprio Adam vinha até mim, para juntos treinarmos os movimentos que ele mesmo havia proposto na aula. No final da roda, quando a aula está para terminar, todo o grupo se perfila. Adam profere - enfático e altivo - algumas palavras sobre o treino, sobre a capoeira, sobre as suas visões filosóficas ou mesmo sobre avisos práticos e é tocado finalmente, com honras, o hino da Capoeira Regional, momento em que os praticantes, em tom solícito e respeitoso, baixam os olhares, localizam a mão direita sobre o lado esquerdo do peito, escutam o hino e executam, no final, com uma pujança e força disciplinar espartana, a habitual saudação: "Salve capoeira!" As mãos erguem-se, os corpos perfilam-se, os olhares concentram-se para ritualizar o fim de mais um dia de treino.

Fiquei pensando para mim como num país e num povo tão marcado pela história recente do autoritarismo de direita e esquerda, como se integrava um gesto ritualístico como o *salve*, cuja origem remonta aos movimentos fascistas e nacionalistas brasileiros da década de trinta. Seja como for, não os pude condenar, pois eu mesmo habituei-me a utilizá-lo, não na sua forma gestual da mão sobre o peito como jargão que utilizo para saudar os amigos praticantes. Ao confrontar um dos alunos com a questão ele apresentou-se surpreendido por não saber de semelhante detalhe, tão pouco honroso da origem do gesto, contudo acabou por explicar-me que tratava-se do repertório ritual de símbolos de partilha do grupo que os identificava com a Capoeira Regional e como grupo no seu todo, daí a forma respeitosa e contida de executá-lo.

Na verdade, as minhas visitas ao grupo UNICAR começaram bem antes e foi através desse contacto amistoso que conheci alguns dos meus principais interlocutores e comecei a frequentar as aulas, na condição de pesquisador. Os primeiros tempos de convívio no grupo foram de integração. Senti sempre que havia algum desconforto com a minha presença e intuí que tratava-se, em grande parte, do facto de ser um brasileiro e professor de capoeira. Por essa razão, tentei dosear as minhas visitas aos treinos, fazendo-as algumas vezes com maior intensidade, noutras com menos frequência. As visitas também foram intercaladas com as idas e vindas a Portugal e uma ligação Porto a Cracóvia que durou dois anos aproximadamente. Circulei pelas aulas, rodas e apresentações durante bastante tempo e tive a oportunidade de interagir e tornar-me amigo pessoal de muitos dos meus interlocutores e, mais ainda, através deles, conhecer os meandros e a cultura peculiar da cidade, nos caminhos das rodas, treinos, apresentações e eventos que realizaram.

Convém ressaltar que em Cracóvia existem três grupos de capoeira, sendo que dois são os maiores grupos do país que possuem origem comum, UNICAR e Camangula, e o terceiro é o grupo Escola da Capoeiragem, único que é dirigido por um brasileiro, professor Chocolate, oriundo da cidade do Recife, no Estado de Pernambuco. Adiciono que em toda a Polónia, apesar do número elevado de praticantes, existem cerca de 10 profissionais brasileiros ensinando a capoeira, todos os demais, e são em número significativo, são de origem polaca.

Boa parte das músicas cantadas na roda do grupo UNICAR são músicas do domínio público, tal como a que diz: “Cadê Salomé Adão, cadê Salomé Adão”. Quando é cantada na roda, este refrão tenta fazer menção a Adam, professor do grupo, cujo nome de referência na capoeira é Sem Memória. O nome, que lhe foi dado em tempos idos pelos mestres do grupo, até faz grande sentido, pois é conhecido como alguém atarefado, pensador, visionário que já não consegue dar conta das tarefas do grupo, dado o seu crescimento.

Em média, tomam parte das aulas e rodas bem mais do que vinte pessoas, número que pode variar obviamente, mas sempre é significativo. Existe uma quantidade significativa de alunos avançados que frequentam as aulas, inclusive os

que têm as suas próprias classes e alunos. Estes são responsáveis por socializar os demais, integrá-los dentro e fora do treino com programas informais, lazer e compromissos do grupo. Existe uma economia política dos grupos que é bem peculiar e varia de um agrupamento para outro. No caso do grupo UNICAR, os alunos formados podem dar aulas e, se estiverem distantes do seu professor, podem realizar o seu próprio evento, gozando do direito de fazer parte de outros eventos, batizar os alunos mais novos, dar cursos internos e desobrigam-se de eventuais anuidades e, em alguns casos, podem produzir e vender os seus próprios materiais. Entretanto, os alunos avançados que permanecem próximo de Adam possuem uma relação de autonomia mais comedida, o que acarreta desentendimentos e eventuais disputas internas no grupo, sem gerar saídas. Contudo, o grupo já experimentou a saída de alunos em massa, durante um período em que, nalgumas cidades, os integrantes sentiram a necessidade de procurar influências noutros segmentos da capoeira ou discordaram das políticas organizativas internas. Este período foi retratado como traumático, pois, para além de perder muitos dos seus efetivos, experimentaram relações tensas com os seus ex-membros, bem como reconfigurações afetivas e emocionais. Recordo que as relações internas são de muita proximidade e estendem-se para além do espaço físico dos treinos, numa dimensão social e emocional alargada. Assim sendo, o afastamento de alguns membros pode determinar o fim ou a renegociação das relações de amizade e sociabilidade grupal.

O pavilhão da Rua Bernadinska é, de facto, o espaço de excelência do grupo e lá ocorre ainda o evento central do ano, conhecido por *Cracoviaxé*. Boa parte do sucesso na angariação de novos alunos decorre de vários fatores, tais como: a centralidade do local de treino, a proximidade do centro da cidade e das universidades, o fluxo de transportes, a publicidade feita pelos próprios alunos e o facto do local estar referenciado em sites desportivos como local de treino de capoeira.

Tal como pude constatar, a cidade consegue fixar muitos dos alunos que recorreram aos cursos universitários pelas universidades locais. Existe uma relativa oferta de trabalho de empresas estrangeiras que lá se estabeleceram em busca de mão-de-obra jovem, qualificada e barata. Boa parte dessas empresas oferece algumas vantagens de empregabilidade, nomeadamente um tipo de cartão de descontos em

atividades desportivas e culturais. Adam sabiamente afiliou-se a um desses cartões, o que permite referenciá-lo nos *sites* de oferta desportiva e utilizar uma máquina estilo multibanco, levada sempre para a aula, em que os alunos podem pagar com o cartão e usufruir das aulas a partir de benesses obtidas nos seus locais de trabalho. Isso faz com que parte do público das aulas sejam estudantes universitários, mas também jovens, entre os vinte e os trinta e cinco anos, empregados em empresas locais.

O número de homens e mulheres é bastante equilibrado nas aulas, sendo que há, regra geral, tantos homens quanto mulheres. Curiosamente, muitas jovens estão entre os grupos de avançados e possuem um papel ativo na organização dos eventos, rodas e na socialização dos novos participantes. Contudo, o espaço da capoeira no grupo UNICAR é muito masculino e os rapazes ocupam de forma deliberada boa parte do espaço disponível de ação, intervenção e influência. É de destacar que a Capoeira Regional é interpretada, por vezes, como um desporto de combate, de guerreiros, de valentes, o que pressupõe uma certa virilidade, propensão à luta e ao contato físico. Como tal, os jovens polacos ocupam parte das tarefas da roda, desde o jogo até ao comando da roda e do canto. Muito poucas mulheres jogam quando a roda se torna mais agressiva e muitas menos cantam e animam a roda. Essa proeminência masculina muito pouco ou quase nada importunou o grupo feminino, tanto na Polónia como em Portugal, preferindo, nos dois lados, tomarem a questão mais como a falta de intervenção das mulheres do que uma ação masculina deliberada de dominação e controle que deveriam combater.

Além do evento central realizado em Cracóvia, existem muitos outros, menores, para onde afluem os membros do grupo. Há ainda um segundo grande evento realizado no período do verão, quase sempre na zona litoral da Polónia, onde se acampa por algumas semanas e se realizam treinos específicos com mestres e professores especialmente convidados para alargar o conhecimento técnico do grupo. A publicitação desse evento faz-se de uma forma curiosa, pois cada ano trazem-se novos convidados, escolhidos pela sua proeminência numa das áreas da capoeira, como o jogo, a técnica, o canto e, como se trata de um convívio alargado de semanas entre alunos de diferentes níveis e mestres, num contexto balnear, diz-se que é uma

vivência o mais aproximada possível do Brasil, uma viagem tropical imaginária sem sair da Polónia.

O que explica a proeminência da Capoeira Regional na Polónia? É importante destacar que, diferentemente da Capoeira Angola, poucos grupos se reivindicam como praticantes da Regional, tal como Mestre Bimba a idealizou. No entanto, nos últimos anos, por força dos ex-alunos de Bimba ainda vivos e do seu filho Nenél, tem ocorrido uma campanha para alavancar a Capoeira Regional, acentuando aspetos históricos, o legado da cultura negra de Bimba, a sua personalidade, a marcialidade do jogo e a sua importância na cultura da capoeira.

Para muitos dos jovens polacos a Capoeira Regional, tal como lhes foi vendida por Adam Faba, foi o primeiro contacto com a capoeira. Uma vez que, à margem do trabalho realizado por Faba, outros grupos formados pelos seus ex-alunos também cresciam, era preciso realizar um reforço identitário à volta da Capoeira Regional. Acentuo que este reforço foi feito de várias maneiras, entre as principais, o contacto com os mestres baianos ligados à Capoeira Regional. Para além desta peculiaridade, foi gerado também um discurso de ligação das características da Regional com aspetos da sociedade e da cultura polaca baseado no grau de combatividade do jogo, das características da Regional como da cultura guerreira de lutadores, resistentes e obstinados, algo que possui equivalência a uma das tipologias de autoimagem da cultura polaca, como uma cultura alerta, combativa, guerreira e unificada para qualquer tipo de eventualidade que possa reaparecer na sua história.

Apesar dos seus alunos polacos acentuarem a posição identitária com a Capoeira Regional, grande parte deles tem uma ideia muito imprecisa do que de facto isto pode significar. Nas suas falas percebe-se que, frente ao crescimento da capoeira Angola e Contemporânea, eles aparecem no cenário como os detentores de uma tradição da capoeira, feita supostamente com o rigor que a originou.

Um dos aspetos que me chamou a atenção nas aulas foi a forma rigorosa como era conduzida, sem margens para diálogos, perguntas e esclarecimentos. Logo que cheguei foi-me dito que falasse baixo e estivesse atento aos exercícios. Mesmo com o rigor que a aula e o tipo de treino impõem, a Capoeira Regional é vista como libertária,

pois impõem-se rigores que não são desconhecidos do processo de socialização polaco, introduzem-se elementos que proporcionam descontração, elevação e desprendimento. E quanto ao sentimento de liberdade, é incompatível com uma prática corpórea tão doutrinadora do *habitus* social quanto a Capoeira Regional? Claro que não. A liberdade, ou o sentimento de liberdade, é uma condição relativa que se experimenta mesmo até sob duras privações de várias ordens, o que certamente não é caso da Capoeira Regional em Cracóvia. É preciso enfatizar que o treino e o adestramento corporal é parte da rotina de qualquer segmento da capoeira. Relatos dos praticantes da Capoeira Angola, tida como mais libertária, incidem sobre o rigor no uso do uniforme, na concentração no treino, no alinhamento de comportamentos ritualizados e de conduta. No entanto, a liberdade surge na possibilidade da vivência grupal do canto coletivo, da forma circular da roda, da possibilidade de extravasamento de emoções que não são possíveis fora daquele espaço. Ademais acrescento que, como pesquisadores, temos de ter em conta o que nos demonstram os nossos interlocutores, posto que para eles não há incompatibilidade alguma entre o rigor do treino e as normatividades da Regional. A roda, assim como o treino, é vivida como um espaço de liberdade e libertação, mesmo que se atenha àquele momento e que pareça contraditório noutros contextos culturais.

Quando perguntei aos jovens capoeiras polacos sobre o que mais os marcara na educação escolar polaca, eles responderam-me: o rigor e a disciplina. Para mim, trata-se de um elemento particular desta análise, pois defendo que o facto de uma atividade - seja ela cultural, religiosa ou desportiva - ver facilitado o seu processo de difusão num determinado território implica que se encontrem elementos de identificação parcial com a cultura local a que se introduzem outros supostamente desconhecidos. Admito que, eventualmente, noutros contextos etnográficos este fator não seja preponderante, muito pelo contrário, mas acentuo que, no caso polaco, tenha sido um facilitador da inserção da Capoeira Regional.

### **5.7. Olha a beleza do mar: vivências sensoriais da roda UNICAR**

A aprendizagem musical é um dos elementos da totalidade dos conhecimentos a interiorizar que mais impõe traduções e estratégias diferenciadas de ensino. O desconhecimento da língua e, por conseguinte, do que se está a cantar é bastante limitativo, somando-se a isso a entonação das palavras e das melodias que não são familiares ao conjunto de referências culturais locais partilhadas por todos.

Numa das aulas em que estive, observei uma estratégia interessante para ensinar aos mais novos uma das músicas do cancionero do grupo. Ocorre que Adam reescreveu a música com a fonética polaca onde, claro, não se percebia as letras, mas podia-se, ao lê-las, reproduzir com perfeição, inclusive com sotaque, o que dizia a música. A letra é conhecida e no refrão diz-se: “Olha a beleza do mar, olha a beleza do mar, mareja, mareja”. Depois de repetir a música, seguiu-se uma explicação do que tratava a letra e de seguida foi tocada, quase como um mantra, na roda.

As rodas do grupo ocorrem, preferencialmente, ao sábado e reúnem uma parte significativa dos que treinam naquele espaço, como também alunos de outros núcleos. Muitos praticantes, principalmente os mais velhos, aparecem no dia de roda apenas. Quando cheguei para acompanhar o grupo, logo no início, chamou-me a atenção o desalinhamento da bateria, uma orquestra confusa em que, se por um lado tencionava-se manter o estilo Regional do uso de um berimbau e dois pandeiros, por outro queria introduzir-se novas sonoridades com o uso de uma conga, já bastante desgastada pelo uso. Algumas vezes os alunos introduziam outros berimbaus a fim de formar uma orquestra de três berimbaus, mas via-se que nem sempre seguiam uma métrica usual em que se alinham o berimbau gunga, médio e viola. Ou seja, podia ter, por exemplo, dois berimbaus iguais sem que se soubesse ao certo a função de cada um. Como praticante, pareceu-me que aquele desalinhamento era excessivo, pois dava a entender que se desconhecia por completo como alinhar a orquestra dentro de uma estrutura que fosse usual e formalmente constituída e conhecida. Comecei a questionar-me sobre a legitimidade daquele tipo de arranjos e se, como jogador, me apeteceria jogar se, de alguma forma, o axé que se julga buscar na roda iria estar presente.



Naquele dia, apesar do aparente desarranjo da orquestra, havia ali algo, na roda, que me motivava a jogar. Longe dos padrões da roda que me acostumei a tomar como referências ideais, deixei-me embalar pelo entusiasmo musical da bateria, dos participantes, das palmas, da entonação do cantador e da vibração do coro. A voz rouca e imponente de Adam, embora com um sotaque claramente perceptível, ecoava e reverberava na sala e falava-nos da beleza do mar e pedia-nos para marejar. Ouvia-se o aço do berimbau mal afinado e a batida frequente da conga, que mais fazia lembrar a música afro-cubana que uma roda de Capoeira Regional.

O apelo pelo mar e a sua beleza ativou-me as memórias da minha cidade natal, onde me acostumei a nadar e a apreciar a beleza do Oceano Atlântico. No frio de menos vinte graus, compreendi que a mensagem vinha para mim, que andava a marejar na roda em busca de respostas para compreender a capoeira naquele recanto do leste europeu, em pleno rigor do inverno. Afinal estava em forma de música, pois, onde quer que toque o berimbau, com tal sentimento e vivacidade, seguido de palmas e cantos, há de estar o axé que, tal como se pode encontrar em Salvador, a Meca da capoeira, há de se encontrar em Cracóvia, junto ao Castelo de Wawel.

Fiquei pensativo com a roda e questionei-me sobre um aspeto fundamental da capoeira no contexto transnacional: o que é de facto legítimo no contexto da capoeira? A pergunta não é nova e muitos a fizeram inclusive aplicada a uma série de outras práticas. Os trabalhos de Griffith (2010) e Granada (2013) parecem-me bons exemplos de busca de explicação para a pergunta no caso da capoeira. Contudo, a motivação dos pesquisadores situa-se quase sempre em catalogar um elenco de estratégias de busca de legitimidade por parte dos seus interlocutores do que refletir, eles mesmos, sobre o que é ou não legítimo dentro de um campo imaginário menos objetivo. Existe um conjunto de normas subentendidas do que é, tanto para os praticantes como para os pesquisadores, ser legítimo. Regra geral, a legitimidade prende-se com o grau de intimidade que um praticante pode ter com a prática da capoeira e a cultura que a rodeia, como se aproxima da capoeira feita no Brasil recorrendo para isso à filiação aos grupos e linhagens de mestres brasileiros. Qualquer um que cumpra esses elementos é, por norma, legítimo.

Concluo que a legitimidade é claramente subjetiva e não se liga inteiramente a critérios normativos tais como os que expus acima. Proponho que analisem o caso da roda e tirem as suas conclusões. Pois bem, a roda era feita por jovens polacos, comandada pelo seu professor também polaco, brancos, não nativos da língua portuguesa. A orquestra não seguia um alinhamento que se pudesse atribuir a nenhum seguimento da capoeira, nem era Angola, nem era Regional. Havia dois berimbaus médios que executavam os mesmos ritmos e uma conga imensa, cujo tocador batia com uma força insistente. Mas será que estes aspetos exteriores, visíveis, são suficientes para se julgar a legitimidade da roda bem como todo o trabalho desenvolvido pelo grupo? E a dimensão subjetiva e simbólica da roda, do canto, da agregação coletiva gerada por todos? E quanto à função integradora da roda e à sua capacidade de gerar um sentimento de coletividade, integração, desmembramento, elevação, transcendência? E o que se pode dizer da capacidade de gerar a energia necessária para se descentrar e produzir jogos que só saem num contexto peculiar? Ora, essa função foi plenamente alcançada e diria, ainda, que a roda foi bem mais vibrante e transcendente do que as rodas em que se encontram capoeiristas brasileiros experimentados. No final, seguiu-se o usual discurso do professor Adam e a saudação do *salve à Capoeira Regional*.

Não restam dúvidas que entre eles está clara a função da música na capoeira e que a sua envolvência é, de certa forma, algo que dá sentido à roda, ao treino e à própria capoeira de uma forma geral:

A música são as regras do jogo na capoeira, não é possível jogar sem a música porque não se sabe como jogar. A música dá energia. Representa as regras também a coisa sem a qual seria difícil treinar, principalmente para as pessoas que treinam há mais tempo. Quando se sabe falar português e quando se entende a letra da música, você fica mais envolvido. (Depoimento de Tomasz Baranik, dezembro, 2012)

Ocorreu-me ainda que estava em causa também outro elemento importante do qual os membros do grupo se reivindicam como portadores: a tradição da Capoeira Regional. As questões de identidade são muito vividas no grupo UNICAR que se reivindica no campo da Capoeira Regional. Nos tempos em que o hibridismo se revela como uma das marcas da globalização, como diz Pieterse (2009), o surgimento de reivindicações identitárias mais estanques parecem destoar do sistema. Recordo que a

Capoeira Regional, tal como foi praticada por Bimba, perdeu destaque, em relação a outros segmentos mais híbridos e mesmo, na atualidade, à Capoeira Angola. Contudo, foi através dos filhos biológicos de Bimba e descendentes da sua linhagem de discípulos que ela tem ressurgido em força, resgatando as formas passadas de a fazer. Ocorre que os alunos polacos do grupo UNICAR têm travado internamente um debate sobre a forma de se alinhar a Capoeira Regional, surgindo mesmo segmentos mais ortodoxos que criticam os membros do grupo que procuram outras influências. Diz-se que a saída de participantes do grupo, na cidade de Poznan, em 2011, deveu-se também à busca pela integração num grupo mais representativo da Capoeira Regional, com a eventual entrada na Associação de Capoeira Mestre Bimba, comandado pelo Mestre Bamba, em Salvador. Ou seja, qualquer um que procure conhecer a Capoeira Regional, o mais próximo de como fazia o seu criador, poderá fazê-lo indo a Cracóvia tanto, quanto a Salvador na Bahia, sendo que é possível que na Polónia possa encontrar, num só grupo, um efetivo significativo de praticantes engajados nessa busca e preservação. Embora nas aulas do professor Adam possam coexistir outras formas de experimentação do jogo e da bateria, em quase todos os núcleos em que estive, mesmo em Cracóvia, a roda é feita ao som de um berimbau e dois pandeiros, com uso das sequências de Bimba e de toda a sua liturgia. Para os alunos mais velhos existe um senso de incorporação da capoeira associado às peculiaridades da Capoeira Regional:

Uma coisa que eu gosto muito é o jogo, e o jogo, como todo jogo, tem certas regras. No jogo exige uma suspensão, tem de seguir certas regras. Você pode partir a cara do outro, mas você não faz porque não precisa, porque tem certas regras. A capoeira tem as regras da malícia. É uma coisa que, no meu caso, encaixa bem com o tipo de pessoas que eu sou, de se dar bem, de dar um jeito, de resolver as coisas de maneira pacífica, isso é um princípio da capoeira. Eu gosto da Capoeira Regional porque tem aquele aspeto muito prático, foi criada de uma maneira desportiva. Você tem certos objetivos, o objetivo é mostrar superioridade, mostrar que o golpe tem força. A Regional é um modo que se encaixa melhor comigo. Eu já apanhei não sei quantas vezes, são os momentos em que sinto um perigo real. Dançando salsa, chá-chá-chá, eu não sinto o perigo real, na capoeira eu sinto. (Depoimento do graduado Sariguê, fevereiro, 2012)

Mesmo relevando o facto de que a Capoeira Regional é mais desportiva e enquadrada no campo dos desportos de combate, os praticantes têm a clara noção de que ela possui peculiaridades que concernem a capoeira como um todo e que de

alguma forma se acomodam às suas vidas, ao longo dos anos de prática e envolvimento. Também é interessante perceber como os indivíduos aprimoram estes discursos, narrações de como realizam essas acomodações no âmbito pessoal e mais alargado, nas culturas nacionais a que pertencem.

Dentro da cultura tem certos elementos que se refletem dentro da capoeira. Por exemplo a malícia, o conceito de jeitinho é uma coisa tipicamente brasileira. A gente tem também esse conceito, o chamado *kombinatorstwo*. Os polacos no tempo do comunismo arranjavam muitos jeitos de resolver as coisas porque não tinha mercadoria, isso também existia e a gente continua dando um jeito às vezes, mas um jeito diferente dos brasileiros. Vocês têm esse jeitinho, essa malícia. O princípio da mistura étnica, religiosa, cultural, aqui não existe. Num país tão grande e homogêneo como na Polónia isso não existe. Só agora em Cracóvia e nas grandes cidades que tem cada vez mais pessoas de outras culturas. No Brasil isso existiu sempre, é um outro mundo. (Depoimento do graduado Sariguê, fevereiro, 2012)

Qualquer nova acomodação a uma nova forma cultural requer traduções, equivalências, busca por analogias, similaridades, comparabilidades que se podem buscar na história, na cultura, nas narrações da nacionalidade, nas biografias pessoais, entre outras. No depoimento acima também é curioso notar como a mandinga, representada através do jeitinho, da malícia, é vista como resultante da diversidade étnica existente no Brasil e que se traduz e verifica na capoeira. A mandinga da cultura polaca não viria dessa diversidade, que ele considera inexistente no seu país, mas da dura vivência de anos de reclusão nos períodos ditatoriais a que foram submetidos. Neste ponto é curioso pensar como os indivíduos simbolizam os resultados e os produtos de experiências de subalternidade, submissão e subordinação em que se desenvolvem características peculiares de novas adaptabilidades e formas de ação individual de dissimulação e contorno de situações sociais adversas.

Retorno ao ponto inicial em que o professor Adam ensinava os seus alunos sobre o sentido da música cujo último refrão apela para o “marejar”. Num plano metafórico, marejar pode ser a forma como empreendemos novas compreensões e damos sentidos às coisas que nos rodeiam. Pode significar ainda os arranjos que fazemos nas nossas vidas e adaptabilidades que concertamos a fim de nos acomodarmos a novas situações sociais. Quando as questões de legitimidade e manutenção de uma tradição aparecem como resultado de uma busca por *status* e aceitação dentro duma comunidade, elas parecem-me, francamente, irrelevantes em

relação ao facto de que podem conter uma tarefa bem mais nobre e íntima dos seres humanos: a de buscar coerência na sua existência e nos seus atos e a de alinhá-los a novas dimensões da vida social num plano local e global.

### 5.8. O Brasil imaginário que vem do Axé de Cracóvia

O Axé é um conceito ou jargão do linguajar coloquial da capoeira que, tal como a mandinga ou o dendê, deriva da cultura e, em particular, das religiões afro-brasileiras. No campo religioso o Axé designa a força que emana da natureza que, por sua vez, correlata das divindades do panteão afro-brasileiro, os orixás. Desde há alguns anos, o professor Adam Faba criou em Cracóvia, sede do seu trabalho, um evento que marca o calendário de atividades anuais do grupo, o Cracoviaxé, festival de cultura brasileira. O evento anual dura três dias e reúne, tanto quanto possível, os alunos de todo o grupo. Para além desse momento especial do grupo, quando ocorre também a troca de cordas dos alunos mais avançados, existem outros de menor porte, realizados em localidades pequenas, e o campo de verão do qual me reportarei a seguir.

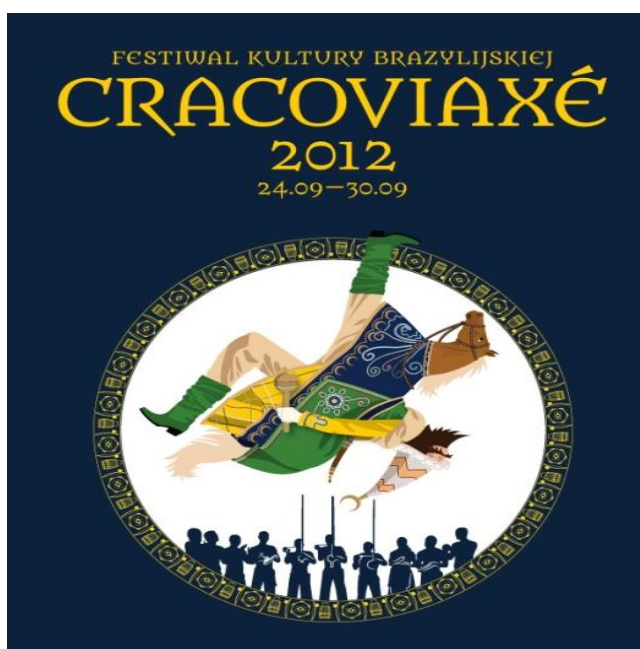


Figura 17. Cartaz do evento Cracóviaxé, 2012.

O evento, que nasceu em meados do ano 2000, surgiu da necessidade, segundo Adam, de concentrar os alunos do grupo numa ocasião especial e num local emblemático para o grupo, a cidade de Cracóvia. A ideia do título do evento surgiu da necessidade de mobilizar simbologias da capoeira, destacando a cidade de Cracóvia e o clima de entusiasmo pela capoeira, bem como a cultura

cosmopolita nela existente, daí a conexão com o Axé. Não passou despercebido que parte do charme do evento advém da beleza da cidade, da sua atividade noturna, da

sua programação cultural e da tradicional festa do evento que ocorre no sábado, num dos bares da cidade. Segundo Adam, o evento trouxe também à cidade inúmeras figuras importantes da capoeira, mestres e professores brasileiros, e lá ocorreram grandes jogos e momentos memoráveis da biografia do grupo.

No ano de 2012, tomei parte na festividade e pude acompanhar a sua dinâmica interna. O primeiro aspeto que me chamou a atenção foi a alusão ao evento como sendo um “Festival da Cultura Brasileira”. Os preparativos foram longos e parte da viabilização do evento iniciou-se no convite feito aos professores brasileiros residentes na Polónia. Pareceu-me importante realçar, por parte dos organizadores, o facto de que o festival, o seu espaço e a atmosfera em redor recriam a cultura brasileira. É importante realçar os elementos estereotipados da cultura brasileira, como a alegria e a festividade, recursos que se tornaram parte do pacote de venda de qualquer evento. É curioso como alguns profissionais da capoeira tornaram-se proficientes na venda e no consumo da alegria que, em grande escala, garante o sucesso do acontecimento.

O segundo aspeto que me chamou a atenção foi o ícone central do logótipo escolhido para representar o festival naquele ano. Trata-se de uma personagem representativa da cultura local da cidade conhecido como o *Lajkonik*. Entre as diversas histórias que se contam sobre essa personagem, a mais popular foi contada por um aluno do grupo UNICAR, residente em Cracóvia, que foi o autor do símbolo estampado na camisa do evento. Consta que, durante o século XIII, invasores Tártaros acamparam junto ao rio Vístula, nas portas da cidade. A lenda diz que os invasores foram repelidos pelos locais que desfilaram com fantasias que imitavam os seus algozes sentados em cavalos feitos de madeira, personificados pela personagem de nome *Lajkonik*. No mês de junho, período em que, regra geral, se realiza o evento, celebra-se o festival da cidade dedicado à personagem jocosa *Lajkonik*. Nessa ocasião, a cidade prepara-se para festas com desfiles, música e programação cultural. Imagens do nosso cavaleiro jocoso polaco podem ser encontradas por todo o lado, desde as lembranças para vender aos turistas como nos assentos dos autocarros. No símbolo feito para o cartaz do evento, tal como me explicou o seu idealizador, a nossa personagem faz um salto mortal com o seu cavalo de pau, enquanto abaixo posiciona-se uma orquestra de berimbaus numa bateria de capoeira. Pensando sobre os elementos semânticos do

ícone, *Lajkonik* representa alegria e despojamento, ao mesmo tempo que simboliza o orgulho dos cidadãos locais pela sua cidade e pela forma aguerrida de a defender, ensejando um sentimento coletivo de identidade e pertença. Na verdade, *Lajkonik* é, em certo sentido metafórico, uma espécie de elemento do povo da rua ao estilo polaco, um Exú polaco, muito próximo da mítica personagem de Zé Pilintra na Umbanda. Apesar de possuírem diferentes origens e biografias e, como ícones, diferentes motivações, são muito semelhantes no que toca à sua representação e função. Seu Zé é uma divindade a quem se presta culto na Umbanda e no Catimbó do nordeste brasileiro e *Lajkonik* uma personagem mítica da história local da cidade de Cracóvia. Ambos carregam a marca de serem tipos populares da rua, símbolos de inversão social e jocosidade que desequilibram as hierarquias sociais estabelecidas. Ao pensar em *Lajkonik* como um mito, deve imaginar-se que ele ganha a sua relevância como tal no momento em que, transvestindo-se de tártaro, num falso cavalo, humilha e faz troça dos invasores, tal como um *Joker*. Apesar de brincalhão, *Lajkonik* é um protetor. A sua passagem mítica é narrada como uma performance engraçada, porém bastante ritualizada e que causa tamanha impressão que marca a sua presença na historiografia local. O mesmo se pode dizer de Seu Zé quando se apresenta nas giras de esquerda na Umbanda: engraçado, brincalhão, amigo, cheio de trejeitos, brincadeiras e envoltórias com os seus devotos. Ele vem destoar da seriedade das entidades, tornando o que é sério em engraçado, natural e jocoso. *Lajkonik*, o Exú polaco, por sua vez, é o ladrão do axé dos brasileiros, foi ele quem metaforicamente guardou o Axé em Cracóvia, tornando-a mais alegre, vivida e divertida. Aqui entenda-se que o Axé é visto como boa energia, positividade, uma das essências da capoeira. Como *trikster* ou espécie de *Joker* ele possui o descompromisso social de fazer o que bem lhe apetece, sendo mesmo possível, tal como na imagem do cartaz, que ele possa integrar-se numa roda de capoeira, na seriedade do ritual e junto à bateria saltar e negacear como um brincante carnavalesco. Outro aspeto importante das duas personagens é que ambas habitam as encruzilhadas, os locais limítrofes para onde confluem caminhos distintos e onde tudo pode acontecer. Scott acentua que “o herói mais comum do folclore dos grupos subordinados – incluindo os negros – é o herói picaresco, que, graças à sua astúcia, consegue levar a melhor sobre os adversários e escapar ileso.” (Scott 2013: 76)

O *CapoCampo* é também outro evento anual, realizado durante o verão, que dura parte do mês de julho com aulas para os alunos avançados e iniciantes. Nesta ocasião, os membros do grupo, após prévia inscrição, participam nas atividades do



Figura 18. Cartaz do evento Capocampo, 2013.

campo que se situa num complexo balnear em algum local do litoral da Polónia. Todos os anos são escolhidos novos convidados a ministrar aulas nesse campo e o que mais chama a atenção é a forma como é divulgado, dando a saber que se trata de uma experiência a mais próxima de uma ida ao Brasil, como se diz na publicidade do *facebook*, um pequeno Brasil.

No cartaz, onde se pode ver os três convidados do ano de 2013, podia ler-se junto à sua publicidade o seguinte texto:

No momento CapoCampo 2013 possui a participação de convidados especiais e extraordinários. Você não pode perder, porque ele está se preparando um grande evento no mundo da capoeira. Distintos convidados irão compartilhar com você seus conhecimentos. Há duas semanas, que vamos trabalhar juntos para treinar, comer, relaxar e se divertir.<sup>49</sup>

### 5.9. *Kombinatorstwo*: a mandinga dos polacos no grupo UNICAR

Segundo os meus interlocutores da Polónia, a palavra *Kombinatorstwo* significa algo como a astúcia, a capacidade de fazer negócios bem-sucedidos e vantajosos, uma maneira de tirar partido das coisas e situações sem ilegalidades, uma forma engenhosa

<sup>49</sup> Texto do site : <https://www.facebook.com/events/533419933356968/>



de sobreviver em situações limites, um modo de combinar recursos e situações de forma a ser-se bem-sucedido num empreendimento de algo. Alguns dos amigos polacos com quem dialoguei puseram inclusive a pergunta se *kombinatorstwo* não se teria tornado, entretanto, um modo de vida na Polónia, como forma de sobreviver em condições de desvantagem e subalternidade. A palavra ou conceito tornou-se muito



Figura 19. Roda do grupo Águia Branca, nos anos noventa em Cracóvia. Foto arquivo de Adam Faba.

proeminente nos tempos das sucessivas repressões ditatoriais na Polónia, em que os recursos tornaram-se escassos e o racionamento tornou-se obrigatório. Observei nos relatos que o conceito tinha forte ligação com o domínio da economia familiar dos agregados na Polónia, como forma de engendrar estratégias alternativas de sobrevivência. Estas estratégias situam-se, muitas vezes, na maneira como se gere os recursos disponíveis, mas também como se gera ardis, esquemas e articulações que tiram partido de situações específicas, a fim de que se possa proporcionar um melhor viver. A isso tudo os meus amigos da capoeira na Polónia designaram de a mandinga polaca. Por detrás dos “rituais de subordinação”, tal como lhe chamou Scott (2013), que os cidadãos e cidadãs polacas tiveram que encenar na sua vida quotidiana frente aos regimes autoritários que experimentaram durante décadas, forjou-se um discurso oculto que, à semelhança da mandinga, se afigurava como uma forma de sublevação silenciosa.

No âmbito da construção da Capoeira Polaca, *kombinatorstwo* efetiva-se de várias formas, uma delas, como se viu, no processo de construção peculiar da

comunidade polaca de praticantes, no modo furtivo como Adam Faba trouxe a capoeira para a Polónia, como construiu a sua biografia como líder do maior e mais antigo grupo local e como engendrou estratégias para nativizar a capoeira na Polónia.

Começo por juntar peças de um quebra-cabeças que têm sido expostas ao longo da tese. A primeira delas tem a ver com a mandinga do negro capoeira no cinema. Se bem recordará o leitor atento, afirmei que os primeiros filmes documentais sobre a capoeira mostravam a capoeira e, por conseguinte, a mandinga, como constructo de um processo de subalternização do negro, do seu sofrimento, da sua condição escrava e excluída. Ao seguir esse raciocínio, resultou que o negro desenvolveu formas de ação social concertadas, estratégias de dissimulação e vivência que permitiram resistir a duras dificuldades bem como propagar a sua cultura. Não será *kombinatorstwo* o resultado da mesma forma de produção, a subalternização social? Decerto que os meus interlocutores da capoeira Polaca não terão visto e tomado atenção a esses detalhes da cinematografia da capoeira, porém não lhes passou menos despercebido que, entre o *kombinatorstwo* e a mandinga, existia uma analogia similar que permitia unir simbologias aparentemente desconectas. Há uma ideia subjacente a estes dois conceitos: saber que os grupos subalternizados foram capazes de desenvolver elementos criativos de que se valeram como arma de reprodução social e cultural. Mesmo ao constatar essa aparente possibilidade interessa-me, em particular, a forma como a capoeira polaca foi capaz de gerar *insights* que permitem adicionar uma forma simbólica a outra, ou seja, o *kombinatorstwo* à mandinga.

Esta capacidade inventiva de associar elementos aparentemente desconexos chama a atenção. Uma das formas de visualização destas associações pode ser verificada, como se pode notar, nas t-shirts dos eventos que tentam aliar símbolos imagéticos da capoeira a elementos pictóricos e representativos das culturas locais.

O logótipo anterior utilizado pela UNICAR, quando ainda se chamava Grupo Água Branca, é muito representativo da ideia de construir uma capoeira polaca. Neste símbolo vê-se a imagem de dois capoeiristas realizando acrobacias e, em baixo, as cores da bandeira polaca com a águia, um dos signos expressivos da nacionalidade

polaca. Segundo os meus interlocutores, o nome Águia Branca, dado ao grupo, faria clara alusão à nacionalidade polaca. Consta que o símbolo da águia é bastante antigo nas representações pictóricas da nacionalidade polaca e data, mesmo, da fundação do território polaco tendo sido utilizado em vários reinados nos séculos passados. Durante o período comunista foi retirada a coroa presente na cabeça do pássaro e a sua face, normalmente direcionada para a direita, foi posta a olhar para a esquerda, por razões bastante evidentes com a conexão simbólica do regime. Apesar de ter sido retirada ou modificada por algum tempo, a águia voltou a estar presente na bandeira polaca, depois de 1990, aquando do retorno do país à democracia, sendo representada pelo povo polaco como símbolo de resistência e identificação da nacionalidade em tempos da ocupação nazi e do período comunista. É curioso que Adam Faba, o professor Sem Memória, tenha estado atento a esse detalhe peculiar da memória política do seu país. No entanto, a ideia não é exclusiva da Polónia e pode ser encontrada em várias partes do mundo. Fernandes (2014) reporta na sua pesquisa a mesma estratégia utilizada pelo professor Vaqueiro, jovem alemão que, por sua vez, também se motivou a iniciar a capoeira com o filme *Only The Strong*, e que criou o seu próprio grupo, conhecido como “Ligando Mundos”, cujo símbolo consta a bandeira da Bavária, região alemã, junto a um berimbau.

Contudo, tal como o *Lajkonik*, outros símbolos locais têm sido utilizados na iconografia dos eventos, como se pode ver na t-shirt do evento realizado em Bielsko-Biala, em junho de 2014. Na imagem vê-se um capoeirista a realizar um movimento



Figura 20. T-shirt do evento em Bielsko-Biala, Polónia.

chamado de *meia-lua de frente* e um camponês local a realizar o que parece ser uma *negativa*, movimento de defesa realizado no chão, vestido com as suas roupas típicas.

Turner (1968) destaca a capacidade de multivocalidade dos símbolos e mais ainda a sua capacidade de condensar e unificar significados diferentes como se pode

ver nos exemplos acima. Contudo, ao observar com atenção os exemplos dados, pode-

se cair no risco de enfatizar o processo de localização e nativização da capoeira, na Polónia, descurando uma compreensão mais ampla de que, ao querer efetivá-la no âmbito regional e nacional, quer ainda transportá-la para uma dimensão global. Tornar a capoeira tão polaca quanto brasileira, será esse o único propósito? Na verdade, os meus interlocutores da capoeira polaca têm bem claro que foram os processos globais que trouxeram a capoeira até eles. Estes processos forneceram uma constelação de símbolos, possibilidades e combinações que permitiram serem usados para também inseri-los nesse espaço global do qual querem fazer parte. Como se pode verificar, a construção da comunidade polaca de praticantes de capoeira fez-se de uma forma engenhosa e criativa e com a posterior e clara percepção de que tanto o *kombinatorstwo*, ou seja, “o jeitinho” polaco de fazer as coisas, tinha tanto de autenticidade da mandinga quanto a que lhes havia chegado via capoeira.

Em julho do ano de 2014, Adam Faba, em cerimónia organizada no evento Cracoviaxé, tornou-se o primeiro contra-mestre polaco, a um breve passo de tornar-se mestre, o que poderá ocorrer nos próximos anos. Tenho em conta que, no espaço de uma década ou menos, teremos uma geração alargada de mestres europeus, sendo Faba um deles. Consta ainda que está em preparação a produção de um documentário sobre a vida de Adam que se intitula *Eu sou capoeira*. O documentário pretende contar a vida do nosso protagonista e, para esse fim, fez-se um levantamento financeiro significativo junto dos colaboradores do grupo que, segundo os organizadores, conseguiu mais recursos do que era previsto. Pretende-se ainda que o filme possa ter a qualidade para ser lançado em festivais e vendido nas televisões locais, de modo a ser exibido na cadeia nacional.

## **5.10. Exorcismo e possessão na capoeira polaca**

Dominik Palka é um jovem polaco que praticou capoeira durante cerca de dois ou três anos no seu país natal. Passei a conhecê-lo quando tomei conhecimento de uma revista polaca de inspiração religiosa cristã, de tiragem mensal, intitulada *O Exorcista (O Egzorcysta)*, onde ele, na publicação número 7, de 2013, escreveu um



Figura 21. Capa da revista *O Exorcista*.

artigo intitulado: *A capoeira é só um desporto?*<sup>50</sup>. Apesar de, neste artigo, falar da sua vivência como praticante de capoeira, não constam dados sobre o grupo do qual ele fez parte, qual o contexto, se sabia tocar, cantar, falar português, entre outros elementos inerentes à prática. Entretanto, na leitura do artigo, percebe-se que o seu grau de envolvimento com a capoeira era significativo, bem como o conhecimento dos mestres fundadores, como Bimba e Pastinha. Contudo, é de suspeitar que Palka não falava português - tal como constatei na

maioria dos praticantes que possuem o

mesmo tempo de prática que ele na Polónia - uma vez que ele diz nunca ter percebido o que cantava usualmente nas rodas. Sabe-se também que Palka treinava outras artes marciais e era pouco religioso, principalmente no início do seu envolvimento com a capoeira. A sua aventura com as artes marciais começou aos sete anos e durante a adolescência ele interessou-se por *Punk rock*, *Hip Hop*, *Rap* e outros tipos de “subculturas” como ele as designou. Dominik relata que sentia-se escravizado por essas subculturas que envolviam o consumo de drogas e saídas noturnas. Depois de começar a treinar capoeira durante um ano ele reiniciou-se noutras artes marciais e confessou que sentia um aumento da agressividade, decorrente da pressão inerente a estes desportos de combate. Palka diz ainda ter sentido sintomas de depressão, ansiedade, baixa autoestima e problemas físicos como dor na coluna e dor de estômago. Foi aí que ele resolveu procurar psicólogos, psiquiatras que, entre outras coisas, lhe receitaram fármacos cujos resultados foram nulos.

Durante algum tempo tentei encontrá-lo, escrevi para a revista a fim de que fosse possível obter o seu correio eletrónico ou o contacto telefónico, mas não obtive resposta. Procurei na internet, especulei junto aos grupos, mas ninguém me conseguiu

<sup>50</sup> Título em polaco: “Czy cappoeira tylko sport?”, Revista *O Exorcista*, 2013, número 7, Cracóvia, Polónia.

indicar o seu paradeiro ou sequer identificar o nome. Suspeito que trata-se de um nome fictício, criado talvez para a publicação do artigo, cujo conteúdo é polémico e poderia gerar reações indesejadas contra a sua pessoa. Confesso que, após tantas releituras do artigo, ele tornou-se uma personagem para mim, alguém saído de um filme cujas imagens só as pude criar no meu imaginário. No entanto, acabei por dar pelo seu paradeiro noutros sítios da internet, onde o tema por ele levantado se tornou viral, gerando debates calorosos sobre o tópico do artigo. Palka, no artigo, narra um episódio de possessão que decorreu da sua longa ligação à capoeira e cuja cura só pôde ser obtida pela intervenção de um experimentado padre exorcista polaco ao longo de exaustivas sessões que duraram trezentas horas. Após ter passado por especialistas da medicina tradicional e profissionais na área do foro da psicologia, foi por mero acaso que deu conta dos trabalhos de exorcismo e foi aí que viu tratado o seu problema. Os experimentados exorcistas polacos diagnosticaram que tratava-se de uma patologia grave de possessão pelos espíritos dos mestres de capoeira que o possuíam. Chamou a atenção do jovem polaco o facto de, na primeira consulta que teve com os padres exorcistas, não lhes ter referido que era praticante de capoeira, ou seja, o facto ter-lhes-ia sido revelado através da sua conexão com as forças divinas do além.

Chamo a atenção para o número da revista em que saiu o artigo de Palka ter sido inteiramente dedicado ao Brasil, com artigos que referiam a vinda do Papa Francisco para um encontro mundial de jovens católicos no Rio de Janeiro, bem como missões de padres polacos em terras brasileiras e artigos dedicados ao tema do Candomblé e da Umbanda. No que toca a estas religiões, referiu-se principalmente o carácter demoníaco destes cultos afro-brasileiros e o facto de eles decorrerem, no Brasil, da ignorância das populações pobres brasileiras e do seu possível “primitivismo”. No entanto, chama a atenção a descrição e o conhecimento minucioso dos rituais religiosos de matriz afro no Brasil. A revista *O Exorcista* foi criada em setembro de 2012 e a sua tiragem inicial era de quinze mil exemplares, tendo duplicado a quantia no número de julho de 2013. Segundo os idealizadores da revista, os exorcistas na Polónia passaram de quatro para mais de cento e vinte em quinze anos. Para além desse aspeto, afirmam os editores que a categoria do ocultismo

tornou-se um vasto mercado aberto pelo capitalismo no seu país, sendo os profissionais desta área tributáveis pelo sistema fiscal. Convém destacar que, na publicação número sete da revista, de 2013, Palka assina um segundo artigo que se chama: *Dança em homenagem aos ídolos*<sup>51</sup>. Este artigo complementa o primeiro, uma vez que introduz um debate filosófico e cultural sobre a espiritualidade e a religiosidade e demonstra como práticas aparentemente inocentes, como a capoeira, podem esconder adorações espirituais indiretas.

Quando tomei conhecimento da revista e do número em questão, confrontei os meus interlocutores com o conteúdo dos artigos e como viam este tipo de ataque a uma arte tão bem difundida no seu país. Na maioria das vezes fui motivado a desvalorizar o conteúdo bem como a revista, tida por todos como pouco representativa das ideias da sociedade polaca, sendo sempre associada a setores extremistas da Igreja Católica. No entanto, o efeito viral do artigo foi notório, como pude constatar em inúmeros sítios da internet em que o debate se instalou. Mais ainda, a relação entre a capoeira e a religião afrodescendente nunca foi muito claro entre os praticantes e sempre gerou entraves ao crescimento da arte. Contudo, este aspeto não constituiu impedimento para que a Polónia se tornasse um dos países europeus com maior número de aderentes à modalidade.

Ouvi dos capoeiristas polacos muitos relatos de situações inusitadas das relações entre a religiosidade cristã polaca e a prática da capoeira. Uma delas foi-me contada pelo instrutor Francês na cidade de Cracóvia:

Eu fui numa cidade e cheguei lá para fazer uma apresentação, e a gente queria fazer um trabalho lá, na cidade próxima onde o papa polaco nasceu, e lá na escola eles falaram, o que isso é capoeira? Você não sabe que capoeira é proibida pela Igreja? Não, eu falei, que proibida por igreja? Tem nada a ver não, isso é coisa muito boa. Ela escutou provavelmente algo que não tem nada a ver. Ela falou que a capoeira é uma seita. Não tive muitos problemas muitas vezes mas algumas vezes sim. Estávamos organizando um acampamento de capoeira e lá tava também um acampamento de um coral de igreja. Ele ficou chateado com a gente com a bagunça e o barulho que a gente faz, berimbau, tabaque e tudo. Ela falou pra organização que eles deixaram entrar pessoas de uma seita. A direção chamou-me e eu cheguei com documentos registados

---

<sup>51</sup> Título em polaco: “Taniec na cześć bałwanów”, Revista *O Exorcista*, 2013, número 7, Polónia.

que somos um clube de esporte que estamos como uma disciplina do esporte. O cara tinha de pedir desculpas.

Aqui na nossa academia tem um cara que treina artes marciais. Um dia ele tava sozinho na sala fazendo umas bananeiras eu convidei ele pra fazer capoeira. Ele falou, capoeira, eu não vou. Ele falou que se confessa com um padre que disse pra ele que não pode treinar capoeira, porque capoeira é um Deus e o povo quando se junta, é um ritual pra chamar aquele Deus da África que se chama capoeira. Esse cara que eu conversei com ele, ele é bem informado, ele sabe muitas coisas, ele viaja muito. Eu disse pra ele eu sou instrutor de capoeira, não tem nada disso não, não tem nada a ver. A capoeira e a religião é coisa privada, se você quer ser católico, cristão ou até macumbeiro, é coisa sua, eu não tou nem aí. (Depoimento do professor Francês, novembro, 2012)

Na minha pesquisa entre os capoeiristas e na internet fui levado a vários sítios na *web* polaca que trataram do tema da capoeira e religiosidade na Polónia, todos, de alguma forma, relacionados com o artigo de Dominik Palka. Entre eles, dois chamaram-me a atenção: uma página *web* independente chamada de *Perigos espirituais* e a página *web* dos *Jesuítas na Polónia*<sup>52</sup>.

A primeira página da *web* é bastante conhecida e traz uma lista extensa de práticas que, segundo os autores, constituem um perigo ao católico polaco. A capoeira encontra-se na quarta posição numa lista constituída por dezanove “perigos espirituais”. Entre os outros elementos da lista encontra-se o Aikido, a Yoga, os horóscopos, sendo ainda possível encontrar práticas terapêuticas alternativas, entre outras. Por perigos espirituais os autores compreendem como sendo: “todas as atividades humanas que, de alguma forma, mais ou menos direta, tendem a quebrar o relacionamento com Deus”<sup>53</sup>. O que mais chama a atenção dos textos apresentados na página é o grau de descrição das práticas enumeradas, que podem conter dados históricos, indicações da sua difusão na Europa e, em particular, na Polónia e, como conclusão, um elenco de razões que devem fazer refletir um cristão para que se afaste destas práticas. O artigo referente à capoeira faz menção ao Axé, como força espiritual não especificada cujo culto contém perigos. Faz ainda referência ao batismo cristão e

---

<sup>52</sup> Perigos espirituais: <http://zagrozeniaduchowe.pl/?p=549>; Fórum dos jesuítas: <http://www.rozmawiamy.jezuici.pl/forum/109/n/940>

<sup>53</sup> Tradução nossa do texto de apresentação da página *web*: <http://zagrozeniaduchowe.pl/>



ao batismo na capoeira, sendo o último uma forma de iniciação inocente em que o neófito filia-se à capoeira como prática demoníaca.

O segundo artigo, assinado na página *web* dos Jesuítas por Michael Karnawalski, é bem anterior ao artigo de Palka e data de 2010. O texto é breve e conciso, de poucos argumentos. Contudo, no seu escopo, encontrei a réplica de comentários interessantes que demonstram o efeito viral do tema. Num dos comentários datados de 2012, uma mãe ou pai expõe a preocupação com o seu filho pequeno que praticava capoeira há um ano e que, num batizado, havia recebido a sua primeira graduação. O(a) progenitor(a) mencionado(a) refere ainda que o filho recebeu um nome de batismo, como é usual na capoeira e, ao ler na internet um artigo enviado por um amigo sobre os perigos da capoeira, ficou receoso(a) com o bem-estar físico, emocional e espiritual da criança, pretendendo saber se deveria exorcizá-la. Tal como pude constatar, surgiram muitas respostas, todas a enfatizarem o caráter demoníaco da capoeira e de adoração indireta às divindades do panteão religioso afro-brasileiro, uma delas assinada com o nome Dominik, sem referir o sobrenome.

Na verdade, a diabolização da capoeira como prática associada aos negros e às suas crenças ditas primitivas não é nova. É possível que, por detrás da sua proibição no período colonial no Brasil, tenha estado, também, a ideia de uma associação da capoeira a todos os cultos afro-descendentes ligados à magia, a superstições e a credences dos negros. No entanto, atualmente no Brasil, com o crescimento numeroso da clientela das religiões evangélicas, ferrenhos opositores da cultura religiosa de matriz africana, a mesma associação demoníaca tem sido feita entre a capoeira e a espiritualidade afro-descendente. No estudo realizado por Pereira (2007), a capoeira gospel, segmento cristão evangélico da capoeira, tem crescido muito nos últimos anos e propõe uma retirada sistemática de tudo o que concerne à cultura negra que possa, de alguma forma, se aproximar das religiões afro-descendentes no Brasil. Nalguns casos o atabaque foi retirado, devido ao seu papel sagrado na Umbanda e no Candomblé, inclusivamente as músicas que fazem menção às divindades do panteão religioso afro-ameríndio brasileiro.

Julgo que um dos aspetos iniciais deste tópico será enfatizar o primeiro caso de possessão na capoeira ocorrido na Polónia. Inicialmente fui tentado a pensar que tratava-se apenas de uma forma de combate à prática da capoeira, vista na Polónia como uma ameaça aos cristãos católicos. No entanto, não pude, mesmo não tendo entrevistado a pessoa em causa, desconsiderar o facto de alguém, num lugar remoto do globo, alegar ter sido possuído pelos espíritos dos mestres de capoeira. Mesmo que fosse mera invenção, acentuo o efeito viral do tema, por ter sido apresentado numa revista de grande circulação na vasta comunidade católica polaca e, mais ainda, por ter sido alvo de aceso debate entre as famílias polacas e os praticantes.

Os contornos dessa possessão não ficaram claros no artigo, como ocorria, quando, onde e em que circunstâncias e tão pouco ouvi falar de outros casos. Na maioria das vezes, todo o constructo ritual da capoeira era, para os jovens polacos que entrevistei, apenas uma forma de acentuar a performance do jogo e da roda. No entanto, devo reconhecer que os cristãos polacos de alguma forma elucidaram o que de facto mais atraía os seus compatriotas à capoeira: o Axé. Por diversas vezes, o conceito foi referido nos artigos de Palka e nos demais a que tive acesso. O Axé pode ser entendido, na capoeira, como uma força que emana da reunião coletiva à volta da música, das palmas e do jogo, que conduz a um estado de bem-estar físico e mental dos praticantes. Está claro que ele existe e não teria tanta importância se tantos não o tentassem diabolizar. Claro também está, para os seus contestadores, que se trata de um conceito religioso e que religa a capoeira a práticas espirituais pelas quais sentem repulsão e temor.

Aparentemente constitui uma contradição pensar que a capoeira cresce de tal forma num país com uma histórica hegemonia católica conservadora ao ponto da mesma definir, em alguns aspetos, o entendimento da identidade nacional polaca. Coincidência ou não, o crescimento da prática do exorcismo na Polónia acompanha o crescimento da capoeira bem como da espiritualidade *New Age*, da Yoga e outras práticas consideradas por eles como demoníacas. Não será absurdo nenhum pensar que o crescimento do fenómeno do exorcismo decorre do alargamento e adesão a práticas culturais, religiosas e desportivas decorrentes da globalização. Também não será absurdo conjecturar que estas mesmas práticas, em que se inclui a capoeira, sejam

reforçadas por oposição a esta demonização e à investida conservadora da Igreja. Para alguns dos praticantes polacos, existe a clara noção da necessidade do combate ao conservadorismo e, para este efeito, devem ser reforçadas as práticas consideradas de má presença na sociedade polaca.

Consta que Bimba, segundo Sodré (2002), era filho de Xangô, divindade do Candomblé associada à justiça. Diz-se ainda que era ogã-alabê, um cargo religioso que permite conduzir o ritual tocando um dos três tambores associados ao culto. Sodré relata que, após a morte do mestre no Estado de Goiás, teria sido noticiado nos jornais locais que ele reapareceu enquanto fantasma nas cercanias de sua antiga habitação. Familiares de Bimba relatavam episódios de visões do velho mestre sentado na sua poltrona ou nas esquinas da rua do bairro onde habitava. É curioso que Bimba, bem como outros renomados mestres, tenham escolhido um jovem polaco, num local remoto do velho continente, para fazer a sua reaparição na roda e nos ambientes globais da capoeira. Melhor teria sido que o fizessem na Bahia, nas rodas da cidade de Salvador, onde teriam acolhimento condigno e justas homenagens. Contudo, suspeito que os velhos mestres, conscientes dos tempos globais e da inimaginável difusão da capoeira, tenham desejado pregar aos praticantes uma nova lição, mostrar-lhes que os “espíritos da capoeira”, bem como os seus zeladores ancestrais, podem reaparecer em qualquer lugar, tendo sido a Polónia e Palka os seus escolhidos. Pena que o jovem Dominik não tenha tido esta elevada compreensão dos factos sociais e espirituais de que foi alvo. Não tenho a menor dúvida de que Palka tenha sido possuído pelos espíritos dos mestres e, tal como ele, muitos outros nos mais recônditos espaços mundiais onde a capoeira tem chegado.

Entendo a possessão, neste caso, num sentido metafórico, de possuir algo ou possuir-se por algo que se entranha em profundidade. Qualquer praticante, depois de algum tempo, sente-se possuído, entranhado com uma cultura que possui um apelo ao passado e a um legado que remonta a tempos pretéritos e mestres fundadores. O que ocorreu com Palka, ao nível individual, foi um estranhamento que gerou uma repulsão e uma possessão indesejada, um dilema advindo da pressão social de valores de setores conservadores da sua sociedade que compreendiam a capoeira como

demoníaca e, como tal, perigosa para o bem-estar físico, espiritual e religioso dos cristãos polacos.

À parte da compreensão do fenómeno, no plano individual, de Dominik Palka, há um debate curioso a travar sobre a religiosidade e a cultura na Polónia. Recordo a importância e o papel do catolicismo na sociedade polaca, a sua relevância no que toca à construção da identidade nacional, o combate aos regimes autoritários, dos quais foi, por ambiguidade, algumas vezes cúmplice mas também beligerante e o seu funcionamento como agente moral no período de retorno da Polónia ao capitalismo e à sua inserção geopolítica no quadro da cultura e da economia global.

### **5.11. Conclusão**

Penso que se pode falar de uma economia política da capoeira e na forma como, sendo compreendida como uma mercadoria global, foi comercializada e adaptada a circunstâncias do mercado local, tendo em conta as características sociais e culturais de cada espaço de consumo. A dimensão económica, embora seguramente reducionista, pode fazer-nos refletir como os mercadores da cultura a projetam como mercadoria, sendo que o aspeto político permite pensar uma dimensão social das relações de poder entre a sociedade, os seus indivíduos e as formas de apropriação e uso de uma cultura exterior. É preciso enfatizar que a capoeira conhece a sua fase áurea de difusão numa Europa em crise, emersa em dilemas, com grande incidência nas questões políticas e económicas. Seguramente a capoeira - como fenómeno cultural global - e os capoeiristas possuem um papel neste debate. Decerto não um papel proeminente e decisivo, porém não menos importante, uma vez que os capoeiristas são agentes sociais que transitam em redes culturais transnacionais de trocas de saberes, no tráfego de conhecimentos exteriores com forte pendor político, também.

À partida pode pensar-se que a visão mercadológica da capoeira, intrínseca no âmbito do processo de internacionalização, anularia o cariz político e cultural da mesma, coisificando-a. Porém, como se pôde ver, a realidade social não o permitiu de

todo. Quando os capoeiristas portugueses do grupo Capoeirarte aliaram-se à Umbanda como prática espiritual complementar na busca do Axé, estava em causa um elemento subjetivo bem mais profundo da dimensão humana: a busca de sentido para as suas existências e de equilíbrio que, no julgamento dos mesmos, seria tangível apenas pelo aprimoramento físico e espiritual. Quando os exorcistas de Palka iniciaram o longo processo de cura de trezentas horas, sabiam que estavam a exorcizar não apenas um indivíduo, mas uma prática social ameaçadora dos cânones católicos tradicionais polacos, visto que, para eles, a capoeira não é um simples objeto de lazer e diversão desportiva. Estes factos ocorrem em circunstâncias sociais muito particulares dos países em que se inseriram e dizem muito sobre o estado das relações sociais, culturais e dos constrangimentos e liberdades que coexistem nestas sociedades. Existe uma dialética por detrás destes factos e processos, uma tensão, ora interna da capoeira de vê-la como um produto a ser comercializado e a expandir-se, ora como muito mais que um objeto, como uma dinâmica, um processo cultural que procura alinhar-se e impõe questões aos seus ativistas.

Se o leitor esteve atento, foram apresentados neste capítulo um conjunto de personagens figurativas da cultura popular e ou religiosa que de alguma forma permearam o imaginário dos nossos atores reais. São eles: Zé Pilintra, Ogun, Louis, o fuzileiro naval capoeira, e *Lajkonik*, o Exú Polaco. É curioso pensar que no universo social contemporâneo e citadino, os indivíduos não se desfizeram das figuras mitológicas do imaginário popular, como sendo personagens que, de alguma forma, fazem parte do processo de tomada de decisão das suas vidas, do seu quotidiano e povoam os seus universos simbólicos pessoais e coletivos. Este mundo alternativo de seres forma um panteão de divindades carregadas de mandinga, saberes e poderes. A força sensorial destas personagens reside em particular no seu carácter simbólico e imaginário, na possibilidade de que existem, não tendo existência física e real, na possibilidade de que fizeram parte da história humana, fosse uma personagem de um filme, uma entidade religiosa ou uma figura folclórica da cultura popular. Será que devemos ignorá-los?

Devo acentuar alguns pontos comuns entre os grupos que me parecem pertinentes. Um deles tem a ver com a tensão que se vive no interior dos grupos entre

brasileiros e os locais. No caso português, tal como no caso polaco, ocorreram momentos de divergências entre estes dois grupos, na forma como concebiam a capoeira, a condução do trabalho do grupo, liderança e legitimidade. Nesta fase do processo de transnacionalização da capoeira, fica clara a disputa de poder e hegemonia entre brasileiros e europeus. Se por um lado esta busca evidencia tensões na ocupação do mercado, demonstra também um crescimento endógeno da capoeira em termos locais e uma intenção de nativizar uma prática antes tida como alienígena. Tornar-se nativo sempre foi uma meta dos antropólogos mais atentos à tradição malinowskiana. Tecnicamente, esta aproximação tornaria familiar o que antes era distante, intangível, alienígena e exótico. Nativizar seria algo como criar intimidade com, naturalizar, tornar espontâneo, simples, familiar e inteligível.

Outro aspeto relevante prende-se com as questões da relação entre capoeira e espiritualidade afro-brasileira. No exemplo do grupo Capoeirarte, ficou claro que os seus membros não sentiram quaisquer constrangimentos sociais em filiar-se à Umbanda, enquanto, na Polónia, estes processos confluíram numa dura reação de setores conservadores da sociedade e por inerência um alinhamento da capoeira no campo meramente desportivo. No entanto, seria incorreto deduzir que, a partir destes exemplos, tratamos respetivamente, de uma sociedade mais aberta e de uma mais conservadora. Na verdade, dentro do grupo Capoeirarte, houve quem contestasse a presença religiosa do mestre e de outros praticantes na Umbanda, assim como na Polónia houve uma reação dos praticantes em refutar a relação da capoeira como prática demoníaca e mesmo quem tenha grande interesse em aproximar-se da religiosidade de matriz africana. Em Portugal, encontram-se alguns grupos de capoeira evangélica, assim como na Polónia introduziram-se os grupos de Capoeira Angola que possui uma relação bem mais aberta e de simpatia ao campo religioso afro-descendente.

## **Considerações finais**

No dia 26 de novembro de 2014 a roda de capoeira foi reconhecida pela UNESCO, juntamente com outras manifestações culturais, como património imaterial da humanidade, momento que foi celebrado com uma roda de capoeira realizada por mestres brasileiros, no local da votação em Paris. É curioso pensar nestes instantes celebratórios da cultura popular pelo seu reconhecimento pelo estado ou, neste caso, por instituições internacionais que, no caso da capoeira, é vista como uma vitória da mandinga. Se no passado os negros como Bimba e Pastinha foram capazes de aproveitar as circunstâncias da conjuntura nacionalista para inventar e legitimar socialmente a presença dos segmentos da capoeira por eles criadas, os que receberam o legado desta cultura na atualidade foram capazes de perceber o momento político, económico e cultural da contemporaneidade para transportá-la à escala global.

Diferente do que tem sido proposto noutros trabalhos similares sobre a transnacionalização da capoeira, será reducionista tratar a expansão nacional e internacional da capoeira como a expansão única e exclusivamente de uma prática cultural e desportiva que concerne os negros no Brasil. É preciso ver, neste movimento de circulação, não apenas a capoeira em si mesma, mas formas culturais muito elaboradas criadas pelos afro-descendentes no atlântico negro que concernem processos históricos pretéritos.

Será valioso recordar a pergunta que nos trouxe até aqui e que permite avaliar o momento festivo descrito no parágrafo acima: quais os processos geradores da noção atual de mandinga, como propriedade imaterial da capoeira, e de que forma a mandinga foi exportada, apropriada e ressignificada nos processos globais da contemporaneidade?

Para que fique clara a percepção inicial da mandinga da capoeira como fenómeno global, penso que é importante situá-la num movimento que Golí Guerreiro (2010) denominou de a terceira diáspora. Segundo a autora existe uma terceira diáspora da cultura negra no mundo, sendo a primeira a retirada dos negros como escravos, a segunda um deslocamento voluntário dos afro-descendentes para várias partes do mundo e a terceira apresenta-se como sendo uma circulação de signos e

símbolos da cultura negra, em forma de sons, imagens, textos, gestualidade, ritualidades, modismos, entre outros, que circulam pelos dispositivos digitais disponíveis na contemporaneidade global. As formas de difusão desta terceira diáspora são exatamente as que se têm apropriado da mandinga. Ao rever a tese o leitor poderá encontrar um conjunto muito distinto de exemplos que demonstram este argumento, tais como as músicas e CDs do monitor Cigano em Portugal, as letras de música que o professor Adam canta na Polónia e convidam os seus alunos a marejar, as descrições das formas como a mandinga é retratada no cinema, a relação que os capoeiristas portugueses mantêm com as entidades da Umbanda, a obtenção do título de Doutor *Honoris Causa* pelo Mestre João Grande nos Estados Unidos, entre outros.

A mandinga é parte desta diáspora. Contudo, ela foi reinventada para servir como mito a um novo período de alargamento da capoeira, a sua fase global. Se refletirmos com maior frieza sobre os diferentes momentos históricos da capoeira, lembraremos de Bimba e Pastinha que, simultaneamente, foram cooptados e se deixaram cooptar pelo sistema a fim de alargar os espaços da capoeira no âmbito nacional. O que difere neste período e no de hoje é que as circunstâncias são diferentes, bem como os protagonistas; porém os propósitos são os mesmos, alargar os espaços económicos, políticos e culturais da capoeira e dos capoeiristas, neste caso para o mundo. Na verdade, a proposta da mandinga é bem mais ambiciosa pois, como se vê com a obtenção do reconhecimento pela UNESCO, a mandinga pretende inserir-se como contributo do negro brasileiro afro-descendente para o que Sansone (2007) designou de “banco de símbolos”, como sendo um repertório de elementos mais alargados que já fazem parte da terceira diáspora.

Penso ser pertinente clarificar, frente aos diversos contornos da globalização, de que maneira percebo a atuação dos processos globais, enumerados logo no início da tese, como fenómeno que dá forma global à mandinga. De maneira geral, julgo ser apropriado falarmos em processos globais e não propriamente de globalização. Ao falar de processos globais, falamos de fenómenos históricos que remontam à existência humana como as migrações, as trocas entre os povos e mais adiante o expansionismo europeu, o colonialismo e a escravidão. Está claro que a globalização



poderá designar com maior precisão processos mais recentes em que há maior interdependência económica entre os espaços do ecúmeno global, em que as novas tecnologias têm uma função particular de aproximação destes espaços e tempos mundiais e onde o papel do capitalismo é preponderante.

Não é possível desvincular, de todo, o fenómeno da globalização, tal como se apresenta neste momento, da atual fase do capitalismo no mundo. Parece-me pertinente realçar a dinâmica conjunta do capitalismo e da globalização, deixando a ressalva de que um não se reduz a outro. Se compreendermos a globalização e o capitalismo como fenómenos que não são recentes, devemos ter em conta que o capitalismo nunca foi tão selvagem e contraditório como na contemporaneidade global. As crises económicas e sociais, a destruição do estado providência, a crise ecológica e de valores correm a par de grandes aglomerações de riqueza, inovação e conhecimento.

Autores como Lipovetsky e Serroy (2013) advogam que entramos numa era do capitalismo global que reinventa novas formas de consumo, neste caso centradas no imaginário da arte, da estética e da emoção. Eles afirmam que as formas híbridas de combinação entre a indústria, a arte e a cultura constituem um novo paradigma de consumo global. O valor dos objetos ganha sentido quando agregados a experiências estéticas no domínio da emoção, da sensação, da transcendência, da sensibilidade e da sedução, que são possíveis, segundo eles, através de hibridações artísticas. Para Lipovetsky e Serroy (2013) encontramos-nos a viver numa era do capitalismo artístico em que as marcas fazem uso da arte para reencantar o mundo. Mediante estas características do capitalismo global, penso que a indústria cultural não ficaria indiferente à capoeira enquanto arte que propõe uma experiência estética e emocional a partir do corpo. Tão pouco os capoeiristas ficariam indiferentes às mudanças do mercado consumidor. Foi esta sensibilidade que permitiu que os grupos folclóricos fossem mobilizados para vender, fora do Brasil, uma versão estilizada da cultura afro-brasileira, bem como ao cinema apropriar-se da capoeira como fenómeno da cultura Pop mundializada.

Entre os processos globais a que se atém o debate sobre a globalização, destaco a ideia de que o fenómeno é dicotómico, no sentido de variar entre a homogeneização e heterogeneidade cultural. Na verdade, não há um polo único, ou uma tendência invariável; pelo contrário, concluo que os dois processos correm em concomitância. Ao rever os exemplos dos praticantes de capoeira portugueses e polacos, ressalto que o contacto com a capoeira e cultura afro-brasileira permite notabilizar aspetos da sua própria cultura, descobrindo-se mais polacos e portugueses que a perceção anterior que possuíam de si mesmos. Contudo, não quer isso dizer que esse contacto cultural não operou mudanças identitárias e de perceção da realidade social e cultural que os rodeia. Permito-me afirmar que, em certos níveis, ocorreu um tipo de miscigenação ou hibridismo, uma forma de agregação de qualidades ao nível individual que não questiona a relação com as identidades nacionais, pelo contrário até as reforça. Longe de ser uma forma revolucionária, o hibridismo é uma maneira muito eficaz de nos reinventarmos, sem deixarmos de possuir as múltiplas identidades de que somos portadores, entre elas, as identidades nacionais.

O ponto de partida para dar resposta à questão central da tese oscila entre dois polos: o histórico e o cosmológico. Ao seguir este raciocínio, deve-se relacionar a dimensão histórica da escravidão africana no novo mundo, a cultura religiosa dos negros Mandingos, o processo de crioulação decorrente do período colonial e da escravatura, a capoeira na atualidade global e o corpo físico e social do capoeira. Clarifico que a ideia desta tese não é analisar processos históricos aprofundados; no entanto, a partir de uma visão histórica e antropológica poder relacionar factos e utilizar o passado como metáfora de compreensão dos processos atuais. No entanto, esclareço que, enquanto fenómeno global, a mandinga possui várias dimensões:

1. A dimensão estética relacionada com a cultura popular mundializada e a apropriação por parte do cinema, da publicidade e da arte.
2. A dimensão social e cultural como aprendizado da malícia dentro e fora da roda de capoeira, por parte dos capoeiristas, e como, a partir daí, reconstroem as suas identidades no campo nacional e global.

3. A dimensão económica que se materializa pela comercialização da mandinga através da capoeira, como estilo de vida e forma de consumo global.
4. A dimensão política da mandinga enquanto proposição de um discurso dos dominados.
5. A dimensão espiritual e religiosa da mandinga enquanto instrumento de proteção e religação dos indivíduos, capoeiristas, com o espaço do divino.

Mesmo tendo sido uma outra forma de se referir à capoeira num passado não tão remoto, defendo que a palavra mandinga retornou, em força, no linguajar dos capoeiristas nos anos 80. Neste período há um novo impulso dos movimentos negros no Brasil, como em todo o mundo, um atrelamento de setores da capoeira com o movimento negro nacional e internacional e uma religação com as religiões de matriz africana, dada a sua representação como fiel depositária da cultura negra no Brasil. Acentuo que a década de 90 foi um período de entusiasmo com o crescimento de todos os segmentos da capoeira, quando entra em cena a mandinga no cinema. A mandinga designou um grupo étnico que, por sua vez, deu nome às bolsas por eles produzidas, cuja ação do conteúdo, a magia e feitiço, se tornaram parte do corpo do capoeirista, tornando-se ele próprio um mandingueiro. Para ser intelectualmente honesto comigo e com o leitor, penso não ser possível apontar, com precisão, quando as forças da bolsa de mandinga passam ao corpo do capoeirista. Porém, intuo que a passagem das propriedades mágicas do objeto para o corpo do praticante, a fim de designar o capoeirista mandingueiro, é um processo que ocorre ao longo do século XX no Brasil e que liga o corpo do jogador, as suas crenças religiosas e a performance da malandragem entre dois jogadores na roda de capoeira. Recordo que a bolsa de mandinga era resultante de um processo global decorrente da colonização e da escravatura e que, sendo sincrética, no sentido de conter em si objetos simbólicos de várias crenças, propunha uma anexação de várias culturas, tal como a mandinga global da capoeira hoje.

No que toca a dimensão estética da mandinga, destaco o papel do cinema como sendo uma consequência do crescimento da capoeira e uma apropriação de dupla via e serventia. Se, de tão *fashion* nas grandes capitais mundiais, a capoeira se

tornou parte dos estilos de vida e cultura de consumo jovem, as suas propriedades não tardariam a passar às telas pelas mãos da indústria cultural em busca de lucros. Os muitos mestres e praticantes, que emprestaram os seus rostos para o documentário *Mandinga in Manhattan*, sabiam, claramente, que estavam a lançar a mandinga para o mundo, ao ponto de, em novembro de 2014, se tornar património imaterial da humanidade. Curiosamente, alguns dos protagonistas do filme, estavam presentes na roda que consagrou a capoeira como património e se seguiu à votação da UNESCO em Paris. O papel do que designei como Cine Mandinga tem sido muito forte na forma como se produzem perceções sobre género, etnicidade e identidade nacional no que toca a cultura afro-brasileira. A produção de mensagens sobre as práticas afro-descendentes no Brasil irá influenciar a forma com se percebe esta cultura, criar estereótipos e mitos, difíceis de desconstruir.

Com o advento do filme *Only The Strong* assistimos a um processo de estilização da capoeira como cultura Pop mundializada e, posteriormente, a invenção da mandinga como essência da capoeira tendo como referência o documentário *Mandinga in Manhattan*. A título comparativo, compreende-se por cultura *Pop* o tipo de cultura de massas, ocasionalmente ocidentalizada, destinada ao mercado consumidor, dirigida aos grupos etários jovens, caso da música Pop que apresenta canções simples e inovações de várias ordens (Crow 2015). A definição aplica-se em grande escala à capoeira, cujo potencial de adaptação à cultura hegemónica e ao mercado capitalista é bastante maleável, tendo como público-alvo os jovens ocidentais, letrados e de classe média. As inovações surgem com novos logótipos dos grupos, nas estratégias de marketing, nas novas configurações de eventos, na proximidade com outras artes marciais, na relação com outras práticas culturais, no uso das ferramentas audiovisuais, nos modismos da vestimenta, entre outros. A mandinga é *pop*.

No tocante à dimensão social e cultural, a mandinga apresenta-se como face exterior da capoeira que propõe, a partir do corpo, identidades sociais híbridas. Contudo, estas formas de hibridismo encontram razões diferentes nos locais estudados. Concluo que em Portugal as novas tendências de construção das identidades sociais passam por uma revisão, inserindo-as no campo da lusofonia,

entendida em grande parte a partir de uma visão lusocêntrica, e de novas versões das identidades portuguesas atreladas a um neo-luso-tropicalismo, como povo supostamente aberto a miscigenação e à interculturalidade global.

Na Polónia, há uma grande necessidade, vinda dos regimes anteriores, de continuar o processo de afirmação identitária polaca como povo autónomo, que se autogere e que sabe como fazê-lo, adotando novas práticas, sejam elas a capoeira, as religiões *New Age*, a música *Reggae*, sem que isto signifique uma perda da identidade polaca. Recordo que a necessidade de se afirmar autonomamente como nação sempre foi uma tarefa histórica do povo polaco, frente a inúmeras ocupações estrangeiras em contextos de regimes totalitários. Ocorre que, não tendo um regime ocupante, a globalização parece ser a força alienígena que suscita, entre os vários segmentos sociais, diferentes estratégias. A estratégia de adoção da capoeira como prática é uma delas.

Do ponto de vista económico, são os praticantes locais quem tem tido maior proeminência na comercialização da capoeira, um vez que culturalmente estão mais adaptados, nas suas sociedades, para servir de tradutores entre a cultura afro-brasileira expressa na capoeira e as suas culturas locais. São eles que ocupam os locais mais rentáveis onde se pode dar aulas, bem como detêm os contactos institucionais que permitem dar suporte à prática. Os não-brasileiros, por sua vez, tornaram-se proficientes falantes do português do Brasil, com expressões regionais específicas e, em alguns casos, bem mais conhecedores de peculiaridades da história da capoeira e do Brasil que muitos profissionais da capoeira brasileiros. Como meio de subsistência e obtenção de rendimentos, o ensino e a produção da capoeira têm-se tornado tão importantes, no contexto transnacional, para os brasileiros quanto para os europeus.

Do ponto de vista político, a capoeira, mesmo sendo consumida como prática libertária e alternativa, não tornou os seus aderentes politicamente mais reflexivos, socialmente tolerantes e politicamente mais ativos. Estes aspetos, conluo, decorrem bem mais do conjunto de experiências que um indivíduo possa ter na totalidade das suas vivências, do que, propriamente, da relação com a capoeira, embora esta possua alguma influência.

Em relação aos grupos Capoeirarte e UNICAR, concluo que existe um polo comum entre as duas formas de ver a mandinga, como astúcia do capoeirista na roda e na vida, e outros dois polos que, sendo aparentemente divergentes, são na verdade complementares:

1. No **Grupo Capoeirarte**, mandinga é astúcia e magia. Há uma compreensão da mandinga oriunda da relação entre o corpo e o espírito, como forma de transcendência e elevação pessoal. A matéria e o espírito jogam em conjunto para formar o mandingueiro.
2. No **Grupo UNICAR**, mandinga é astúcia e técnica. Há uma percepção do corpo em conjunto com a técnica do jogo, a racionalidade, o aperfeiçoamento físico e social. No âmbito social, a mandinga é puramente um ardil de sobrevivência que os mais adestrados podem utilizar com efetividade. O preparo físico e técnico faz o mandingueiro.

A escolha de vertentes diferenciadas da mandinga pelos grupos revela, em grande parte, o estado conjuntural das suas identidades sociais coletivas como portugueses e polacos, bem como o momento em que as suas sociedades se encontram na reconfiguração das suas identidades nacionais frente aos dilemas globais. Na verdade, as formas de ascensão da capoeira revelam estratégias individuais e coletivas para fazer frente a este dilema e constituem novas formas globais de cosmopolitanismos.

Ressalvo, entretanto, que tomei a precaução de não generalizar estes polos a toda a comunidade da capoeira destes países. No percurso etnográfico percorrido, convenci-me de que cada segmento e corpo coletivo é singular e que as buscas de cada um concernem o seu entendimento social da realidade, muito embora o façam dentro de um consentimento mais amplo da leitura dos factos sociais locais e globais.

Retomo a análise de dois pontos importantes que foram alvo de atenção pontual ao longo de toda a pesquisa: a ideia de uma modernidade negra de Guimarães (2002) como processo de inclusão simbólica da cultura negra no mundo ocidental e o

conceito de discurso oculto e público de Scott (2013) como narrativas sociais de resistência dos dominados para com os dominantes.

Penso que a ideia de modernidade negra de Guimarães esconde um equívoco, o de que esta inclusão dos negros na cultura ocidental foi realizada pela benevolência dos ocidentais e não por força da ação dos negros, em várias instâncias, em todo o mundo. O processo que culminou com a representação positiva dos negros sobre si mesmos e dos ocidentais acerca dos negros, não se efetivou por forças etéreas ou por uma tomada de consciência instantânea dos não-negros, mas sim como resultante de um conjunto de estratégias históricas do próprio povo negro.

No meu entendimento, será bem mais correto falar de uma modernidade negra como abertura de espaços sociais dos negros a partir de uma estética negra diaspórica criada por eles próprios. Se boa parte desta modernidade negra, no Brasil, ocorreu sobretudo no período temporal na primeira metade do século XX, hoje pode-se falar numa contemporaneidade negra, como um processo que decorre de uma atualização do facto social e cultural negro no mundo por eles próprios, de proposições dos seus intelectuais da atualidade como Paul Gilroy, Stuart Hall, entre outros, e de uma anexação, simbólica e estratégica apenas, de camadas da população branca ou ocidentalizada à cultura afro-descendente mundializada. Fenómenos tão diversos da estética negra na terceira diáspora como o uso dos cabelos rasta, o Hip Hop, o Jazz, o Reggae, as religiões afro-brasileiras e a capoeira foram hoje largamente assimilados por populações brancas e de origem ocidental em várias partes do mundo e nelas a figura do negro é objeto celebratório. A mandinga é o paradigma da capoeira desse novo momento da contemporaneidade negra. Contudo, defendo que, no campo político, a mandinga se quer relacionar com as culturas subalternas periféricas, em que se incluem os ocidentais, dando-lhes mais uma arma de ação. Trata-se de algo que se aproxima do essencialismo estratégico proposto por Spivak (1988), como forma de solidariedade para fins de ação política e cultural.

Scott (2013) explica que, para se tornar hegemónico, o poder deve estabelecer uma narrativa convincente sobre si mesmo, a que chamou discurso público dos dominantes. Segundo ele, este discurso constitui-se como uma franja de abertura a

que os dominados podem recorrer para fazer valer alguns dos seus direitos, uma vez que o discurso terá de ser convincente enquanto autonarrativa dos dominados, mas sobretudo como prática. De uma maneira muito evidente, a globalização apresenta-se como um novo discurso público do poder. Trata-se de um discurso contraditório e que, na aparência, oferece possibilidades de um falso igualitarismo social em que todos têm acesso à informação, maior capacidade de consumo, construção de estilos de vida e trânsito nos espaços globais, entre outras benesses. A mandinga inscreve-se nesta franja do discurso e tenta valer-se dele, sem o questionar.

O que se pode dizer da mandinga enquanto mito? A narrativa que o leitor pôde seguir até aqui, indica que a ideia da mandinga foi construída enquanto discurso dos oprimidos e forjada em situações limítrofes da condição humana. Se, de facto, circunstâncias liminares da vida são capazes de produzir novos conceitos e formas alternativas de ação social, é ainda tema para debate. Sobre esse assunto, Turner diria que: “A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte.” (Turner 1997: 124).

Permito-me rescrever, neste ponto final da tese, parte da narração de um dos filmes, se não o mais importante, que inaugura no cinema, a construção do discurso do Cine Mandinga, como forma de veicular ideias sobre a cultura afro-brasileira através do cinema:

No engenho de outrora, o esforço, o labor, a fibra, a resistência, a tenacidade do escravo forjavam a riqueza do Brasil. O preto labutava e sofria, mas também cantava e dançava. Quando se libertava da moenda, onde escorria o seu suor, às vezes o senhor permitia que folgasse. O batuque era uma diversão predileta. (Trecho da narração do filme *Dança de Guerra*).

O trecho acima, a meu ver, sintetiza a ideia da mandinga enquanto mito, pois se foi forjada na condição subalterna do escravo, efetivou-se por uma dupla condição que se diz possuir o negro: a resistência e a alegria. Como pode alguém manter-se e resistir com alegria a uma condição tão dura quanto a condição de escravo?

Ao tomar de empréstimo o raciocínio de Turner, a mandinga, como constructo gerado em situações de extremo rigor social dos negros, tem-se tornado um mito, cujo



valor simbólico é objeto de comércio e venda no processo de internacionalização da capoeira. A origem do mito reside precisamente no facto de que a mandinga se gerou num grupo social marginalizado, condição básica para o seu surgimento, e de que a mandinga é instrumento de poder, pois possui uma capacidade de subverter valores sociais estabelecidos e dotar o seu possuidor de poderes e competências de navegação na roda de capoeira, bem como na vida.

Por fim, caberá acentuar a relação da cultura do continente europeu com o “outro”, num momento acentuado de crise e intolerância social para com a diversidade. Apesar do processo de crioulização, que muitos admitem ser uma decorrência da colonização dos europeus para com diferentes outros povos do mundo, também tomou lugar na Europa, noutros termos. Seja porque gerou povos mestiços locais, por ter produzido culturas urbanas pós-coloniais híbridas, por receber formas religiosas sincréticas de origem colonial que sofreram novos sincretismos, seja porque os fantasmas dos factos históricos decorrentes do colonialismo tornam a incorporar nos seus concidadãos. Ironia, coincidência ou não, é curioso verificar como os meus interlocutores de Portugal e da Polónia tem utilizado a capoeira para sarar as suas feridas da História e renegociar as suas posições com o passado. Enquanto em Portugal os praticantes do grupo Capoeirarte deixam-se possuir pelos caboclos, pretos velhos e entidades subalternas e marginais oriundas de uma ex-colónia portuguesa, na Polónia, sociedade com um tenebroso passado antisemita, os jovens polacos da UNICAR fazem da estrela de David, símbolo judaico e também da capoeira Regional, seu escudo identitário, tal como fazem com o gesto de saudação da Regional conhecido como o Salve, oriundo de setores fascistas no Brasil. Afinal, terá a Europa findado a sua “missão civilizacional”? Serão as democracias europeias modelos ainda válidos para o mundo? Estará a Europa a ser “colonizada” pelos seus antigos colonizados? E os valores ocidentais europeus de liberdade, igualdade e fraternidade existem de facto na Europa e são válidos para o mundo?

Não tendo respostas prontas a estas questões, e sendo as mesmas tão vastas que necessitariam de outra tese, diria apenas que vai ser preciso muita mandinga para enfrentar os tempos que por aí vêm.

## BIBLIOGRAFIA

ABIB, Pedro Rodolfo Jungers, 2004, *Capoeira Angola: cultura popular e jogo dos saberes na roda*. Bahia, EDUFBA.

ABREU, Frede, e Maurício Barros de Castro, 2009, *Capoeira: encontros*. Rio de Janeiro, Azougue editorial.

ACETI, Monica, 2011, *Devenir et rester capoeiriste en europe : transmissions interculturelles et 'mondialité' de la capoeira afro-brésilienne*. Tese de Doutorado em Sociologia. Université de France Comté.

ALMEIDA, Miguel Vale, 2011, "O projeto crioulo – Cabo Verde, colonialismo e criouliidade", Revista *Buala - Cultura contemporânea africana* [online]. Disponível em: <<http://www.buala.org.pta-ler/o-projecto-crioulo-cabo-verde-colonialismo-e-criouliidade-parte>> (acesso em 01-10-2013).

ALMEIDA, Miguel Vale, 2004, *Crioulidade e fantasmagoria*. XXVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, Brasil.

ALMEIDA, Miguel Vale, 2000, *Um mar da cor da terra. "Raça", Cultura e Política da Identidade*. Oeiras, Editora Celta.

ALTER, Joseph, 2002, "Pehlwni indian Wrestiling and somatic Nationalism", em JONES, D.E. (eds.), *Combat, ritual and performance. Anthropology of the martial arts*. Westport, Praeger, 81-90.

AMADO, Jorge, 2008 [1935], *Jubiabá*. São Paulo, Companhia das letras.

ANDERSON, Benedict, 2005, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70.

ANDRADE, Mário de, 1998 [1928], *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Lisboa, Antígona.

APPADURAI, Arjun, 1996, *Dimensões culturais da Globalização*. Lisboa, Editora Teorema.

ARAÚJO, Paulo Coêlho, 1997, *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira*. Maia, Instituto Superior da Maia.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, 2012, "Capoeira arte crioula", *Revista cultures-kairós. Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants* [online]. Disponível em: <<http://www.revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=541>> (acesso em 05-06-2013).

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, 2005, *Capoeira: The History of afro-brazilian marital art*. New York, Routledge.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, e Luiz Renato Vieira, 1998, “Mitos controversias e fatos: construindo a História da capoeira”, *Revista Estudos Afro-asiáticos*, 34: 81-121.

AUGÉ, Marc, 1998, *Não lugares: Introdução a uma Antropologia da sobremodernidade*. Venda a Nova, Bertrand Editora.

AZEVEDO, Aluísio, 1991 [1890], *O cortiço*. São Paulo, Editora Ática.

BARTHES, Roland, 1987. *A aventura semiológica*. São Paulo, Almedina.

BASTOS, Cristiana, Miguel Vale de Almeida, e Bela Feldman-Bianco (eds.), 2004, *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

BASTOS, Pedro Paulo, e Pedro Cezar Fonseca D. (org.), 2012, *A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo, Editora Unesp.

BAUMAN, Zigmunt, 2005, *Confiança e medo na cidade*. Lisboa, Relógio D'Água.

BHABHA, Homi, 2010, *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

BOURDIEU, Pierre, 1989. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel.

BOURDIEU, Pierre, 1974, *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspetiva.

BOWMAN, Paul, 2015, *The circulation of Qi – in media and culture*. Cardiff University, Media and Cultural Studies Association Conference. Disponível em: <[https://www.academia.edu/9777824/The\\_Circulation\\_of\\_Qi\\_-\\_in\\_Media\\_and\\_Culture](https://www.academia.edu/9777824/The_Circulation_of_Qi_-_in_Media_and_Culture)> (acesso em 12-01-2015).

BOWMAN, Paul, 2010, *Theorizing Bruce Lee: film fantasy, fighting and philosophy*. New York, Rodopy.

BRECHER, Jeremy, Tim Costello, e Brendan Smith, 2000, *Globalization from below*. Boston, MA: South and Press.

BRITO, Celso, 2012, “La mandinga? ...c'est dur, mais ça m'échappe!: exercício antropológico sobre concepções de franceses e brasileiros acerca da mandinga na Capoeira Angola”, *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.

BURKE, Peter, 2009, *Cultural Hybridity*. Cambridge, Polity Press.

BURLAMAQUI, Annibal, 1928, *Ginástica nacional (capoeiragem), metodizada e regrada*. Rio de Janeiro.

CALAINHO, Daniela Buono, 2008, *Metrópole das mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime*. Rio de Janeiro, Garamond.

CANCLINI, Nestor, 2010, *A globalização imaginada*. São Paulo, Editora Iluminuras.

CANCLINI, Nestor, 2003, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Editora EDUSP.

CAPOEIRA, Nestor, 2010, *A construção da Malícia e a filosofia da Malandragem 1800-2010*, Rio de Janeiro, Record.

CAPOEIRA, Nestor, 1985, *O galo já cantou*. Rio de Janeiro, Arte Hoje.

CAPONE, Stefania, 2004, *A busca da África no candomblé. Tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Pallas.

CASTELO, Cláudia, 1999, *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto, Edições Afrontamentos.

CASTLES, Stephen, 2005, *Globalização, transnacionalismo e novos fluxos migratórios. Dos trabalhadores convidados às migrações globais*. Lisboa, Editora Fim de século.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vítor, 2008, *Campos de visibilidade da capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Tese de Doutorado em História. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

COELHO NETO, Henrique Maximiano, 1928, “O Nosso Jogo”, *Bazar*. Porto, Livraria Chandron.

COHEN, Anthony, 1985, *The symbolic construction of community*. New York, Tavistock publications.

CONNERTON, Paul, 1993, *Como as sociedades recordam*. Oeiras, Celta Editora.

CROW, Thomas, 2015, *The Long March of Pop: Art, Music, and Design, 1930–1995*. Yale, Yale University press.

CUNHA, Eneida Leal, 2010, “Comemorações do descobrimento: reconfigurações contemporâneas da nacionalidade no Brasil e Portugal”, em FELDMAN-BIANCO, Bela (org.), *Nações e diásporas: estudos comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas, Editora UNICAMP.

DAMATTA, Roberto, 1997, *Carnavais Malandros e heróis. Para uma Sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Rocco.

DELAMONT, Sara, e Neil Stephens, 2008, "Up on the Roof: The Embodied Habitus of Diasporic Capoeira", *Cultural Sociology*. BSA Publications , 2 (1): 57-74.

DIAS, Adriana Albert, 2009, "A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras", *Revista de História*, 1 (2): 53-68. Disponível em: <[http://www.revistahistoria.ufba.br/2009\\_2/a04.pd](http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a04.pd)> (acesso em 06-09-2012).

DIAS JÚNIOR, José E. S., 2010, "Boi Bumbá em Belém, uma expressão urbana e popular". *Revista Estudos Amazônicos*, V (2): 75-103.

DOMINGOS, Nuno, 2014, "Boxe e performance: Lisboa nos anos quarenta", em GODINHO, Paula (eds.), *Antropologia e performance: Agir, Atuar e Exibir*. Castro Verde, 100Luz.

DONOHUE, J.J., 2002, "Wave people", em JONES, D. E. (eds.), *Combat, ritual and performance, Anthropology of the martial arts*. Westport, Praeger, 65-80.

DOWNEY, G., 2005, *Learning Capoeira*. Oxford, Oxford University Press.

DUARTE, Alice, 2009, *Experiências de consumo: estudo de caso no interior da classe média*. Porto, U. Porto Editorial.

EVANS-PRITCHARD, E. E., 1985, *Antropologia social*. Lisboa, Edições 70.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira, 2004, *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. Tese de doutoramento em Educação. Universidade Federal da Bahia.

FAZENDA, Maria José, 2014, "A dimensão reflexiva do corpo em ação: contributos da antropologia para o estudo da dança teatral", em GODINHO, Paula (eds.), *Antropologia e Performance: agir, atuar, exibir*. Castro Verde, Editora 100LUZ, 53-72.

FAZENDA, Maria José, 1996, "Corpo naturalizado", em ALMEIDA, Miguel Vale de (org.), *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras, Editora Celta, 141-153.

FEATHERSTONE, Mike, 1995, *A cultura de consumo e o pós-modernismo*. São Paulo, Livros Estúdio Nobel.

FERNANDES, Fábio Araújo, 2014, *Capoeiragem In Between: um estudo etnográfico sobre a prática da capoeira na Alemanha*. Tese de doutoramento em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina.

FERREIRA, Izabel, 2007, *A capoeira no Rio de Janeiro: 1890-1950*. Rio de Janeiro, Novas Ideias.

FREYRE, Gilberto, 1933, *Casa Grande e Senzala*. São Paulo, Global Editora.

FRIGERIO, Alejandro, 1989, “Capoeira: de arte negra a esporte branco”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, 4 (10): 85-98.

GALENT, Marcin e Pawel Kubicki, 2012, “New Urban Middle Class and National Identity in Poland”, *Polish Sociological review*, 3 (179): 386-400.

GIBSON, Annie, 2014, “Rediscovering lo cubano Through Capoeira in Cuba”, *The Postcolonialist*, 2 (1).

GIDDENS, Anthony, 2000, *O mundo na era global*. Lisboa, Editorial Presença.

GILROY, Paul, 2001, *O atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34.

GLUCKMAN, Max, 1987, “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”, em FELDMAN-BIANCO, Bela (eds.), *Antropologia das sociedades contemporâneas*. Editora Global Universitária, 227-344.

GODELIER, Maurice, 1996, *O enigma da dádiva*. Lisboa, Edições 70.

GRANADA, Daniel, 2013, *Les mestres, les groupes et les «lieux dynamiques » Identité et relocalisation de la pratique de la capoeira à Paris et à Londres*. Tese de doutoramento em Antropologia. Université de Paris e University of Essex.

GRANADA, Daniel, 2004, *Brasileiros nos Estados Unidos: capoeira e identidades transnacionais: Aspectos da interação social entre brasileiros e estadunidenses nos grupos da Fundação Internacional de Capoeira Angola*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GRANJO, Paulo, 2007, “Determination and chaos, according to Mozambican divination”, *Etnográfica*, XI (1): 9-30.

GRANJO, Paulo, 2004, *Trabalhamos num barril de pólvora – homens e perigo na refinaria de Sines*. Lisboa, ICS.

GRANJO, Paulo, 1999, *Interrogações sobre a globalização no quotidiano*. Lisboa, Revista Vértice.

GRAY, Gordon, 2010, *Cinema: a visual Anthropology*. Oxford, Berg.

GRIFFITH, Lauren Miller, 2010, *Capoeira pilgrims: negotiation, legitimacy in foreigner field*. Tese de Doutoramento. Estados Unidos, Universidade de Indiana.

GUERREIRO, Goli, 2010, *A terceira diáspora. Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador, Editora Curropio.

GUIMARÃES, António Sérgio Alfredo, 2002, *A modernidade negra no Brasil, EUA e França*. Caxambu, Anais do Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.

GUIZARDI, Menara Lube, 2011, *Todo lo que la boca come. Flujos, rupturas y fricciones de la capoeira en Madrid*. Tese de doutoramento em Antropologia. Universidade Autónoma de Madrid, Espanha.

HALL, Stuart, 2006, *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DPA editora.

HALL, Stuart, 2003, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

HAMMERSLEY, Martyn, e Paul Atkinson, 1995, *Ethnography. Principles in practice*. London, Routledge.

HANNERZ, Ulf, 1996, *Transnational connections: culture, people and place*. London, Routledge.

HEISE, Tatiana Signorelli, 2012, *Remaking Brazil: Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. University of Wales Press.

HOOPER, Paul, 2007, *Understanding cultural globalization*. Cambridge, Pility press.

JAPPE, Anselm, 2006, *As aventuras das mercadorias: para uma nova crítica do valor*. Lisboa, Antígona.

JENNINGS, George, David Brown, e Andrew Sparkers, 2010, "It can be a religion if you want: Win Chun Kung Fu as a secular religion", *Ethnography*. Sage Publications, 11 (4): 533-557.

JONES, David, 2002, "Towards a definition of the martial arts", em Jones, David (eds.), *Combat, ritual and performance. Anthropology of the martial arts*. CT: Praeger.

KELLNER, Douglas, 2002, "Theorizing Globalization", *Sociological Theory*. New York, American Sociological Association, 20 (3): 285-305.

KO, Young Jae, e Jin Bang Yang, 2008, "The globalization of martial arts the change of rules for new markets", *Journal of Asian Martial Arts*, 17 (4).

KOLBOWSKA, Katarzyna, 2010, *The Brazilian martial-art dance capoeira. Using qualitative techniques in the qualitative research of the capoeiristas group*. Warsaw, The Graduate School for Social Research.

KRAIDY, Marwan M., 2002, *Hibridity in Cultural Globalization*. International communication Association.

KUNG, Hans, 1994, *O cristianismo: essência e história*. Lisboa, Edição Círculo de leitores.

LANDES, Ruth, 2002, *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

LEACH, Edmund, 2009, *Cultura e comunicação. A lógica da conexão dos símbolos*. Lisboa, Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1975, *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LEWIS, Lowell, 1992, *Ringo of Liberation. Deceptive discourse in Brazilian capoeira*. University of Chicago press.

LIGIÉRO, Zeca, 2002, *O Malandro divino. A vida e a lenda de Zé Pilintra, personagem mítico da Lapa carioca*. Rio de Janeiro, Editora Nova Era.

LIPOVETSKI, Gilles e Jean Serroy, 2013, *O capitalismo estético na era da globalização*. Lisboa, Edições 70.

LÔBO, Eugénio, 2008, *O corpo na capoeira: introdução ao estudo do corpo na capoeira*. Campinas, Editora Unicamp.

MALINOVSKI, Bronislaw, 1997, "Os argonautas do Pacífico", *Ethnologia*, 6-8: 17-37.

MARCHESI, Mariana, 2012, *A roda em rede: as transformações culturais da capoeira nos ambientes mediáticos digitais*. Dissertação de mestrado em Antropologia. São Paulo, Universidade de São Paulo.

MARCUS, George, 1995, "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*. Palo Alto, California, 24: 95-117.

MAUSS, Marcel, 2008 [1950], *O ensaio sobre a dádiva*. Lisboa, Edições 70.

MCLUHAN, Marshall e Bruce Powers, 1992. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century (Communication and Society)*. Oxford, Oxford University Press.

MINTZ, Sidney e Richard Price, 1976, *The birth of African-american culture. An anthropological perspective*. Boston, Beacon Press.

MONTEIRO, Teresa Líbano, e Verónica Policarpo, 2011, "Média e entretenimento" em MATTOSO, José (org.), *História da vida privada em Portugal: os nossos dias*. Lisboa, Círculo de Leitores.



- MUNIZ, Sodré, 2002, *Mestre Bimba, corpo de mandinga*. Rio de Janeiro, Manati.
- OBI, T.J., 2008, *Fighting for honor: African Martial traditions in the Atlantic World*. University of South Carolina Press.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires, e Luiz Augusto Pinheiro Leal, 2009, *Capoeira, identidade e gênero. Ensaio sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador, EDUFBA.
- ORTIZ, Renato, 1994. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Editora brasiliense.
- ORTIZ, Renato, 1991, *A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo, Editora brasiliense.
- PALKA, Dominik, 2013, "Czy cappoeira tylko sport?", Revista *O Egzorcysta*, 7. Cracóvia, Polónia.
- PALKA, Dominik, 2013, "Taniec na cześć bałwanów", Revista *O Egzorcysta*, 7. Cracóvia, Polónia.
- PARTIDGE, Christopher, 2006, *Enciclopédia das Novas Religiões*. Lisboa, Editorial Verbo.
- PATTON, Raymond, 2012, "The communist culture industry: the music business in 1980s Poland", *Journal of contemporary history*, 47 (2): 427-449.
- PEREIRA, Diolino, 2007, *A capoeira de braços para o ar: Um estudo da capoeira Gospel no ABC paulista*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião. São Paulo, Universidade Metodista de São Paulo.
- PERRONE, Charles A., e Christopher Dunn, 2002, *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville, University Press of Florida.
- PIETERSE, Jan Nederveen, 2009, *Globalization and culture. Global Mélange*. New York, Rowman and Littlefield publishers.
- PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões, 2002, *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: três personagens da capoeira baiana*. Fundação Universidade de Tocantins.
- PORDEUS JR., Ismael, 2009, *Portugal em transe. Transnacionalização das religiões afro-brasileiras: conversão e performance*. Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.
- PORDEUS JR., Ismael, 2000, *Uma Casa Luso-Afro-Portuguesa com Certeza: Emigrações e Metamorfoses da Umbanda em Portugal*. São Paulo, Terceira Margem.
- PRAZMOWSKA, Anita, 2012, *Poland: A Modern History*. I.B. Tauris.
- RAE, Gavin, 2012, *Poland's Return to Capitalism: From the Socialist Bloc to the European Union*. I. B. Tauris.

REGO, Waldeloir, 1968, *O Ensaio etnográfico da Capoeira Angola*. Salvador, Editora Itapoã.

REIS, Letícia Vidor de Sousa, 2000, *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo, Publisher Brasil.

RIBEIRO, Rita, 2011, *A Europa na identidade nacional*. Porto, Edições Afrontamento.

RITZER, George, 1993. *The macdonaldization of society*. London, Sage.

RODRIGUES, João Carlos, 2011, *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Pallas.

SANCI-ROCA, Roger, 2010, *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century*. Oxford, Berghahan Books.

SANCI-ROCA, Roger, 2007, "The Fetishes in the lusophone atlantic", em NARO, Nancy Priscilla, Roger Sansi-Roca e David H. Treece (org.), *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. Palgrave Macmillan.

SANSONE, Lívio, 2007, *Negritude sem etnicidade*. Rio de Janeiro, Editora Pallas.

SANTOS, Marcelino, 1991, *Capoeira e mandingas: o Mestre Cobrinha Verde*. Salvador, Gráfica Santa Bárbara.

SANTOS, Milton, 2000, *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro, Editora Record.

SARAIVA, Clara, 2013, "Blod, sacrifices and Religious Freedom: afro-brazilian associations in Portugal", em MAPRIL, José e Ruy Llera Blanes, *Sites and Politics of Religion: Diversity in Soutern Europe*. Leiden, Koninklijke Brill NV.

SARAIVA, Clara, 2011, "Energias e curas: a Umbanda em Portugal", *Revista Pós Ciências Sociais*. São Luis, Universidade Federal do Maranhão, 16 (8): 56-73.

SARAIVA, Clara, 2010, "Afro-Brazilian religions in Portugal: bruxos, priests and pais de santo", *Etnográfica*, 14 (2): 265-288.

SCHAFFER, Matt, 2005, "Bound to Africa: The mandinka Legacy in the new wolrd", *History in Africa*, 32: 369-321.

SCHECHNER, Richard, 2002, *Performances studies. An introduction*. London, Routledge.

SCHWARCZ, Lília Moritz, 1993, *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo, Editora Companhia das letras.

SCOTT, James, 2013. *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos*. Lisboa, Letra Livre.

SILVA SANTOS, Vanicléia, 2008, *As bolsas de mandinga no espaço atlântico: Século XVIII*. Tese de doutoramento em História. São Paulo, Universidade de São Paulo,

SILVA, Vagner Gonçalves, 2006, *O antropólogo e sua magia*. São Paulo, EDUSP.

SOARES, Carlos Eugénio Líbano, 1994, *A negrada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*, Coleção Biblioteca Carioca. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

SODRÉ, Muniz (2002), *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro, Manati.

SOUSA SANTOS, Boaventura, 2012, *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra, Almedina.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1988, Can the subaltern speak? Cary Nelson and Lawrence Grossberg's, *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press.

TANNENBAUN, Frank, 1992 [1947], *Slave and Citizen*. Beacon Press (MA).

TINHORÃO, José Ramos, 1998, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34.

TURNER, Victor, 1997, *O processo ritual. Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Editora Vozes.

TURNER, Victor, 1987, *The Anthropology of performance*. New York, PAJ Publications.

TURNER, Victor, 1968, *The forest of symbol, aspects of Ndembu ritual*. London, Cornell University press.

VARELA, Sergio González, 2013, "La expansión global de la capoeira Angola; trazando conexiones en movimiento", em CASAS MENDOZA, Carlos Alberto, José Guadalupe Rivera González e Leonardo Ernesto Márquez Mireles (eds.), *Sujetos emergente; nuevos y viejos contextos de negociación de las identidades en América Latina*. México, Editorial Eón y UASLP, 111-130.

VARELA, Sérgio González, 2009, *Power, symbolism, and play in afro-brazilian capoeira*. Tese de doutoramento em Antropologia. London, University College London.

VASSALO, Simone Pondé, 2003, "Capoeira e intelectuais: a construção coletiva da capoeira autêntica", *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 32: 106-124.

VELOSO, Caetano, 2002, "Carmém Mirandada", em PERONE, Charles, e Christopher Dunn (orgs.), *Brazilian popular music and globalization*. New York, Routledge, 39-45.

VIANNA, Carlos, 2002, *A comunidade brasileira em Portugal*. Lisboa, Presidência da Casa do Brasil.

VIANNA, Hermano, 1995, *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Vieira, Luiz Renato, 2011, *As asas do mestre: Mestre Ousado uma volta ao mundo com a capoeira*. Brasília.

VIEIRA, Luís Renato, 1995, *O jogo da capoeira – cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Sprint.

VIEIRA, Luís Renato, e Matthias Rohrig Assunção, 1998, “Mitos controversias e fatos: construindo a história da capoeira”, *Estudos Afro-asiáticos*, 34: 81-121.

VIVEIRO E CASTRO, Eduardo, 1996, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. Rio de Janeiro, *Mana*, 2 (2): 115-144.

WACQUANT, Loic, 2002, *Notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará.

WAGNER, Roy, 1981, *The invention of culture*. Chicago, University of Chicago press.

YOUNG, Robert J. C., 2005, *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo, Editora Perspetivas.

YÚDICE, George, 2006, *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

## FILMOGRAFIA

- Vadição*, 1954, Filme. Dir. Alexandre Robatto Filho. Brasil: Besouro Preto.com
- Barravento*, 1962, Filme. Dir. Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes.
- O Pagador de Promessas*, 1962, Filme. Dir. Anselmo Duarte. Brasil.
- Dança de Guerra*, 1968, Filme. Dir. Jair Moura. Brasil.
- Easy Rider*, 1969, Filme. Dir. Peter Hopper. E.U.A.: BBS Productions.
- Enter the Dragon*, 1973, Filme. Dir. Robert Clouse. E.U.A.: Warner Bros.
- Tenda dos Milagres*, 1977, Filme. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Brasil.
- Cordão de Ouro*, 1978, Filme. Dir. António Carlos Fontoura. Brasil: Canto Claro, Lanterna Mágica, Alter Filmes e Embrafilme.
- Jubiabá*, 1987, Filme. Dir. Néilson Pereira dos Santos. Brasil: Regina Filmes/Société Française de Productions.
- Only The Strong*, 1993, Filme. Dir. Sheldon Lettich. E.U.A.
- Pastinha: uma vida pela Capoeira*, 1998, Filme. Dir. Antônio Carlos Muricy. Brasil: Antônio Carlos Muricy e Raccord Produções.
- O Velho Capoeira*, 1999, Filme. Dir. Pedro Abib. Brasil: Winston Filmes.
- Mestre Bimba, a capoeira iluminada*, 2005, Filme. Dir. Luiz Fernando Goulart. Brasil.
- Maré Capoeira*, 2005, Filme. Dir. Paola Barreto Leblanc. Brasil: PB Filmes /AR Produções.
- Mestre Leopoldina: A Fina Flor da Malandragem*, 2005, Filme. Dir. Rose La Creta. Brasil.
- Mandinga in Manhattan*, 2005, Filme. Dir. Lázaro Faria. Brasil.
- Madame Satan*, 2002, Filme. Dir. Karim Aïnouz. Brasil: Vidéo Filmes.
- O Zelador*, 2008, Filme. Dir. Darren Bartlet. Brasil: Company Bantam Films.
- Mandinga em Colômbia*, 2009, Filme. Dir. Lázaro Faria. Brasil: Casa de Cinema da Bahia.
- Besouro*, 2009, Filme. Dir. João Daniel Tikhomiroff. Brasil: Mixer Rio.
- Jogo de Corpo: capoeira e ancestralidade*, 2013, Filme. Dir. Richard Pakleppa, Mathias Assunção e Cinésio Peçanha (Mestre Cobra Mansa). Brasil: Manganga Produções.

## **LISTA DE SÍTIOS CONSULTADOS**

<http://colecacaoemiliabiancardi.blogspot.pt/2008/09/trajetria.html>

<http://buedelopes.blogspot.pt/2009/05/jatai-capoeira.html>

<http://www.abeiramar.tv/blog>

<http://www.facebook.com/events/533419933356968/>

<http://portalcapoeira.com/antigo/Cidadania/portugal-familias-de-imigrantes-pedem-apoio-para-regressar>

<http://www.rozmawiamy.jezuici.pl/forum/109/n/940>

<http://zagrozeniaduchowe.pl/?p=549>

## LISTA DE ENTREVISTADOS

Nome do entrevistado	Data	Local
Mestre Magoô	Março de 2010	Porto / Portugal
Mestre Chapão	Junho de 2010	Matosinhos / Portugal
Monitor Cigano	Novembro de 2010	Matosinhos/ Portugal
Mestre Samara	Março de 2011	Amesterdão / Holanda
Graduado Sariguê	Fevereiro de 2012	Cracóvia / Polónia
Professor Adam Faba	Novembro de 2012	Cracóvia / Polónia
Professor Francês	Novembro de 2012	Cracóvia/ Polónia
Tomasz Baranik	Dezembro de 2012	Cracóvia / Polónia
Mestre Vladimir	Dezembro de 2012	Haia / Holanda
Mestre Paulo Siqueira	Maio de 2013	Alemanha
Mestre Martinho Fiúza	Junho de 2013	Alemanha
Contra Mestre Papagaio	Junho de 2013	Lisboa/ Portugal
Mestre Marreta	Junho de 2013	Amesterdão / Holanda
Mestre Carlão	Junho de 2013	Londres / Reino Unido
Mestre Cota	Junho de 2013	Lisboa / Portugal
Marina Sininho	Julho de 2013	Aveiro/ Portugal
Nego Boy	Junho de 2013	Lisboa / Portugal
Pai Cláudio	Agosto de 2013	Braga/ Portugal
Mestre Marcos China	Outubro de 2013	Rio de Janeiro / Brasil
Formada Bolinha	Novembro de 2013	Porto/ Portugal
Instrutor Cigano Camangula	Novembro de 2013	Cracóvia/ Polónia

## LISTA DE FIGURAS

1. Capa do disco *Os Afro Sambas*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, lançado em 1966.
2. Apresentação do grupo Brasil Tropical nos anos 70. Arquivo fotográfico do mestre Martinho Fiúza.
3. Apresentação do grupo Brasil Tropical nos anos 70. Arquivo fotográfico do mestre Martinho Fiúza.
4. Capa do DVD do filme *Only The Strong*.
5. Versão inglesa do livro do mestre Nestor Capoeira.
6. Apresentação de rua na Europa nos anos 80. Arquivo fotográfico de Sorge Santos.
7. Apresentação do grupo Senzala, em França, nos anos 80. Arquivo fotográfico do Mestre China.
8. Apresentação do grupo Senzala, em França, nos anos 80. Arquivo fotográfico do Mestre China.
9. Excursão do grupo Senzala na Europa. Arquivo fotográfico do Mestre China.
10. Apresentação do grupo Brasil Tropical, na Europa, nos anos 70. Arquivo fotográfico do mestre Martinho Fiúza.
11. Logótipo do grupo Capoeira do Chapão.
12. Tatuagem do logótipo do grupo Capoeirarte. Arquivo fotográfico do professor Pestana.
13. Tatuagem do logótipo do grupo Capoeirarte. Arquivo fotográfico do professor Cogumelo.
14. Estampa para t-shirt na gira de Ogun templo ATUPO. Montagem de Hugo Caboclo.
15. Montagem da imagem de São Jorge com o logótipo do grupo Capoeirarte. Montagem de Hugo Caboclo.
16. Montagem da imagem de Seu Zé Pilintra com o logótipo Capoeirarte. Montagem de Hugo Caboclo.
17. Cartaz do evento Cracóviaxé, 2012.
18. Cartaz do evento Capocampo, 2013.
19. Roda do grupo Águia Branca, nos anos noventa em Cracóvia. Foto arquivo de Adam Faba.
20. T-shirt do evento em Bielsko-Biala, Polónia.
21. Capa da revista *O Exorcista*.



## **LISTA DE QUADROS**

1. *A globalização de acordo com as disciplinas das Ciências Sociais.* (Pieterse 2009: 16)

## **LISTA DE ANEXOS**

1. *DVD Mandinga for export.*